ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1976

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears. The first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1976.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford, England.

General

1900
BRUXELLES
BRUSSEL
BRUSSELS

BRUXELLES 1900
CAPITALE DE L'ART NOUVEAU

72/2249

CRC H5

BRUSSEL 1900
HOOFDSTAD VAN DE ART NOUVEAU

BRUSSELS 1900
CAPITAL OF THE ART NOUVEAU

20.12.1971 - 30.1.1972
Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels, Hôtel van de Velde, 29 avenue Franklin Roosevelt, Bruxelles 1050.

Exposition organisée par les Ministères belges de la Culture (Service de la Propagande artistique) sous les auspices de l'accord culturel italo-belge.

Avec le concours des Archives d'Architecture Moderne A.S.B.L. en collaboration avec l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels, la Cambre, Bruxelles.

Tentoonstelling georganiseerd door de Belgische Ministeries van Cultuur (Dienst voor de artistieke Propaganda) onder de auspiciën van het Italiaans-Belgisch cultureel akkoord.

Met de medewerking van het Archief van de Moderne Bouwkunst v.z.w. in samenwerking met de Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels, ter Cameren, Brussel.

Exhibition organized by the Belgian Ministries of Cultural Affairs (Service of the Artistic Propaganda) under the auspices of the Italo-Belgian cultural agreement.

With the assistance of the Archives of Modern Architecture in collaboration with the Higher National School for Architecture and Visual Arts, la Cambre, Brussels.

Conception de l'exposition et rédaction du catalogue : Robert-L. Delevoy, Giovanni Wieser, Maurice Culot.
Enquête photographique : Giovanni Wieser.

Concept van de tentoonsteiling en redactie van de catalogus : Robert-L. Delevoy, Giovanni Wieser, Maurice Culot.
Fotografische enquête : Giovanni Wieser.

Conception of the exhibition and composition of the catalogue : Robert-L. Delevoy, Giovanni Wieser, Maurice Culot.
Photographic investigation : Giovanni Wieser.

Nous tenons à exprimer nos remerciements à tous ceux qui ont collaboré à la réalisation de cette exposition :

L'Administration communale de Saint-Gilles et d'Ixelles
Mme De Borman, Ypres
M. W. De Brock, administrateur-generaal, Ministerie van de Nederlandse Cultuur
M. J. Delhaye, architecte, Bruxelles
M. R. De Roo, conservateur en chef des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles.
M. P. Fierens, bibliothécaire en chef des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles
M. P. François, bibliothécaire de la Fondation Errera, Bruxelles
Les Grands Magasins Old England, Bruxelles
Mme P. Hamesse, Bruxelles
M. M. Hartmann, Bruxelles
Mme S Henrion-Giele, conservateur du Musée Horta, Bruxelles
Mme C. Lemaire, Archives van de Velde, Bruxelles
M. V. Mulpas, architecte de Bruxelles
M. A. Pompe, architecte, Bruxelles
M. J. Remiche, administrateur général, Ministère de la Culture Française
M. L. Rombaut, administrateur de l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels, Bruxelles
M. F. Strauven, architecte, Bruxelles
La Ville de Bruxelles

Wij staan erop onze dank uit te drukken aan al degenen die aan de realisatie van deze tentoonstelling meegewerkt hebben

Het Gemeentebestuur van Sint-Gillis en Elsene
Mw. De Borman, Ieper
dHr. W. De Brock, administrateur-generaal, Ministerie van Nederlandse Cultuur
dHr. J. Delhaye, architect, Brussel
dHr. R. De Roo, hoofdconservator van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel
dHr. P. Fierens, hoofdbibliothecaris van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel
dHr. P. François, bibliothecaris van de Stichting Errera, Brussel
Het Grootwarenhuis Old England te Brussel
Mw P. Hamesse, Brussel
dHr. D. Hartman, Brussel
Mw. S Henrion-Giele, conservator van het Horta Museum, Brussel
Mw. C. Lemaire, van de Velde-archief, Brussel
dHr. V. Mulpas, architect, Brussel
dHr. A. Pompe, architect, Brussel
dHr. J. Remiche, administrateur generaal, Ministerie van Franse Cultuur
dHr. L. Rombaut, administrateur van de Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels, Brussel
dHr F. Strauven, architect, Brussel
De Stad Brussel

We wish to express our gratitude to all who have contributed to the realization of this exhibition :

The town-administration of Saint-Gilles and of Ixelles
Mrs De Borman, Ypres
Mr W. De Brock, general administrator, Ministry of Flemish Cultural Affairs
Mr J. Delhaye, architect, Brussels
Mr R. De Roo, chief curator of the Royal Museums of Art and History, Brussels
Mr P. Fierens, chief librarian of the Royal Museums of Art and History, Brussels
Mr P. François, librarian of the Errera Foundation, Brussels
Department stores Old England, Brussels
Mrs P. Hamesse, Brussels
Mr D. Hartmann, Brussels
Mrs S. Henrion-Giele, curator of the Horta Museum, Brussels
Mrs C. Lemaire, van de Velde Archives, Brussels
Mr V. Mulpas, architect, Brussels
Mr A. Pompe, architect, Brussels
Mr J. Remiche, general administrator, Ministry of French Cultural Affairs (Brussels)
Mr L Rombaut, administrator of the Higher National School for Architecture and Visual Arts, Brussels
Mr F. Strauven, architect, Brussels
The City of Brussels

BRUXELLES, CAPITALE DE L'ART NOUVEAU OU LA DECOUVERTE D'UNE STRUCTURE SIGNIFICATIVE

« Nous devons apprendre à déchiffrer les messages « silencieux » aussi facilement que les communications écrites ou parlées... »

« C'est une erreur monumentale de traiter l'homme à part comme s'il constituait une réalité distincte de sa demeure, de ses villes, de sa technologie ou de son langage ».

E.T. Hall
La Dimension cachée

Pourquoi présenter, en 1971, une exposition consacrée au passé, ce passé fut-il relativement récent ? Pourquoi s'être assigné de montrer au public des faits architecturaux, des façades, des détails d'habitations réalisés aux environs de 1900 ? Pourquoi s'arrêter devant des travaux réputés mineurs, devant des œuvres d'une qualité « moyenne » ? Pourquoi s'accrocher à un temps révolu plutôt que de centrer notre regard sur un présent actif ou un futur en puissance ? Pourquoi accorder tant d'importance à des traces alors que nous attendons des tracés, alors que nous redoutons tellement de voir l'ancien obturer l'avenir ? Aurions-nous du temps à perdre (dans la contemplation du passé) alors que les exigences du présent se révèlent plus impérieuses que jamais ? S'agirait-il d'augmenter notre savoir en forme d'histoire ? Et tout ceci (que nous offrons à voir) serait-il superflu au regard de notre soif (de nos besoins) d'acquérir des connaissances immédiatement utilisables ? Pourquoi avoir rassemblé tant d'images désuètes ? Pourquoi porter au jour des noms ignorés (ou presque) jusqu'à présent ? Pourquoi montrer des choses anonymes ? Pourquoi avoir pris tant de soins à établir un inventaire dont on pourrait craindre ou redouter qu'il n'intéressât que les survivants d'une époque révolue ? Pareille initiative aurait-elle été motivée, en dernier ressort, par quelqu'inclination sentimentale, l'opportunité d'une thèse universitaire ou la marotte d'un spécialiste ?

Il ne faut surtout pas chercher ici une provocation quelconque à l'égard de l'architecture à venir. On ne prétend nullement « redonner vie à des figures à demi effacées » (M. Foucault). On a rassemblé, par l'image, des faits dispersés, éparpillés dans un espace urbain (l'espace de l'agglomération bruxelloise). On a groupé (chose jamais faite jusqu'à présent) les fragments (variés, nuancés, modulés, différents) d'un même discours : le discours fondé sur le langage de l'Art Nouveau. Pour qu'il puisse être lu. Parce que c'est bien de cela qu'il s'agit : apporter une contribution à **une technique de lecture.** Une technique susceptible de rendre la parole au silence : rendre sensible ce que l'habitude neutralise, rendre **présent** à l'œil, à l'esprit, au sens ce qu'on ne voit plus, **découvrir** avant qu'ils ne disparaissent les derniers fragments d'une ville : la ville léopoldienne fleurie par le Modern Style. Voilà qui légitime fondamentalement notre entreprise.

Car, entendons-nous bien, nous n'avons voulu ni faire de l'histoire (de l'art), ni de l'archéologie. Pour nous, le passé, à quelque endroit du temps qu'il se situe, peut, doit (devrait) toujours servir l'aujourd'hui et garantir le futur : pour autant qu'il soit vu, appréhendé, saisi, non comme **vestiges** (à voir, à connaître), **témoins,** (à admirer, à re-connaître), **faits** (à citer), **matériaux** (à incorporer à un savoir) **systèmes** (à reproduire), **gestes** (à perpétuer), **ethos de classe** (règles

de conduite à suivre), **idéologie** (exemplaire), mais, essentiellement, comme **stimulant** (à inventer), **excitant** (à créer), **démarche** (reconstituée : itinéraire d'une opération créatrice, d'un raisonnement, d'un comportement individuel ou collectif), **supports** (offerts à la sensibilité), **sélections** (de connaissances), **mouvement** (de phénomènes), **donné** de l'homme à l'homme. Ainsi seulement peut se concevoir un humanisme chargé d'une **dimension dialectique.** Ainsi seulement le passé peut s'insérer dans une culture dynamique. Ainsi la culture dite « générale » pourrait (devrait) prendre ses accents particuliers : c'est-à-dire les moyens toniques de remettre constamment en question le monde et soi-même. Elle est peut-être, la culture, — selon un mot bien usé — « ce qui reste lorsque l'on a tout oublié ». Alors : oublions, oublions, oublions. Ce **reste** est essentiel. Il est la « réalité cachée qui échappe à notre contrôle et constitue la trame de l'existence humaine » (E.T. Hall, **La Dimension cachée,** Paris, 1971, p. 231). Ce **reste** est l'indispensable facteur de structuration mentale, un liant transindividuel, le médiat susceptible d'établir une relation effective entre la théorie et la pratique, entre la théorie et l'art : l'art compris comme activité partiellement ludique nécessaire à l'équilibre du vivre (et pas nécessairement productrice d'œuvres ou d'objets à finalité esthétique). Dès lors, la démarche historique (le regard porté sur le passé) se doit d'attacher une signification anthropologique à ses investigations. Car l'homme, aujourd'hui, ne se contente plus de connaître. « Tout en connaissant davantage, note Levi-Strauss, il se voit lui-même connaissant, et l'objet véritable de sa recherche devient un peu plus, chaque jour, ce couple indissoluble formé par une humanité qui transforme le monde et qui se transforme elle-même au cours de ses opérations ».

Lorsque Paul Valéry disait d'un édifice qu'il **parle,** ce n'est pas simple analogie qui le visitait : il indiquait, sous une forme métaphorique, l'objet des recherches actuelles de la linguistique, de la sémiologie, de la théorie de l'information.

Dire de l'architecture qu'elle m'adresse la parole, à moi, **récepteur,** c'est postuler qu'elle joue, par
rapport à moi, le rôle d'**émetteur.** Et la par
qu'elle transmet transporte un **message,** e
nous communique « quelque chose » : ce « qu
que chose » est un ensemble de **significatio**
Parce que tout **système de signes,** n'est,
définitive, qu'un moyen : un moyen de « fabriq
du sens », un moyen de rendre intelligible u
substance culturelle. Tout système de signe
pour fonction d'incorporer du sens à la for
et de procéder à des agencements tels que
sens soit aussi prégnant que possible, c'e
à-dire apte à être reçu, communiqué, éprou
C'est pourquoi les arts en général — l'archit
ture en particulier — sont, en tant que structu
porteuses de sens, justiciables d'une lect
sémiologique susceptible de déboucher sur u
étude sémantique.

Une œuvre quelconque peut être appréhend
saisie, décrite en elle-même comme **unité** rés
tant du procés conduisant du sensible à l'in
ligible. Elle doit aussi pouvoir se lire com
partie constituante de l'ensemble où elle
ou paraît pouvoir être intégrée : à ce niveau
sera lue soit comme une **phrase** appartenan
une **phase,** à une **séquence,** à une période
l'œuvre d'un artiste, soit comme phrase (po
loggia, baie, console, imposte, abat-jour, gr
corniche, balcon, etc...) d'un **thème** (façad
soit comme **organe** (maison) d'un **sous-ensem**
(rue), etc... La phrase ou le thème sont, or
voit, posés, méthodologiquement, comme str
tures par rapport à quoi l'œuvre se rév
comme articulation de vecteurs, comme ense
ble de faits solidaires : l'œuvre et/ou ses dét
s'éclairent ainsi dans et par la relation qu
entretiennent avec celles ou ceux qui répond
à une même fonction thématique. Notons enc
qu'un **thème,** en tant que « structure signifi
tive », (cf. L. Goldmann, « Le concept de str
ture significative en histoire de la culture »
Sens et usages du terme structure, Mou
s'Gravenhage, 1962) peut se situer **à la fois** d
et hors de l'œuvre : qu'ils s'agissent de thè
plastiques, de thèmes formels, de thèmes
sensibilité, de thèmes psychologiques, socia
politiques, etc... ils conduisent à regrouper d
des ensembles bien définis des événements,
œuvres, des tendances dia-synchroniques (c'
à-dire simultanées et/ou se déroulant dans

portion de temps) : en d'autres termes, le thème peut être vu comme traçant le sillage d'un phénomène qui aurait plusieurs foyers dans le temps et l'espace. Il va de soi qu'un thème peut être plus significatif, plus large, plus important qu'un autre. Les thèmes se situent donc à des **niveaux** différents. Mais leur enchaînement doit aboutir à leur intégration dans une structure générale où se trouve défini l'objet total d'une recherche.

C'est, précisément, dans cette perspective, qu'il faut découvrir et situer le sens de notre exposition, basée sur le thème architectural : « Bruxelles 1900 ». Les recherches, la chasse (d'images), les découpages, groupements, séries, confrontations, rapprochements opérés par Giovanni Wieser et décodés par Franco Borsi (depuis les années 1967-1968) ont abouti à dégager une structure essentielle, dominante parmi les structures urbaines du début du siècle : suffisamment saillante, en tous cas, pour désigner Bruxelles comme « Capitale de l'Art Nouveau » (Edition Marc Vokaer, Bruxelles 1971). L'événement est d'importance. Les premiers étonnés seront sans doute les occupants actuels des immeubles cités. Les plus surpris seront, sans autre doute, les spécialistes locaux de l'architecture (architectes, urbanistes, historiens). Les derniers étonnés, sinon les plus intéressés : le passant et nos édiles. Les plus déconcertés, à priori : ceux-là mêmes (tenants des techniques de pointe, de l'avant-garde, étudiants) qui ne s'attendaient pas à nous voir « produire » pareille exposition. Rien, cependant, ne serait plus faux que de voir, dans cette collection d'images et de documents graphiques une tentative de fournir des modèles à la démarche contemporaine. Nous ne sommes pas les défenseurs de ces « vieilles maisons » (rares sont celles qui mériteraient de survivre). Non. C'est, d'abord, au niveau de l'information, que l'ensemble (en tant qu'ensemble) constitue une **révélation** : la révélation de l'étendue du phénomne baroque qu'est l'Art Nouveau à Bruxelles entre les années 1893 et 1910, la révélation de travaux, inconnus jusqu'à présent, de Paul Hankar (études, aquarelles, projets, dessins d'exécution, détails de construction, spécifications ; projets de bâtiments industriels qui évoquent curieusement le faire de Voysey ; projet de sanatorium dont l'élévation rappelle, d'une manière tout aussi inattendue, une cadence hollandaise ; transposition, plus inattendue encore, de l'écriture arabe dans des projets ornementaux ou décoratifs ; projet de bâtiments à ossature métallique ; projet d'une ville future où l'on voit proliférer des fragments dans l'absence d'une vision d'ensemble) ; la révélation, aux côtés de ténors déjà sacralisés par l'Histoire (Horta, Hankar, van de Velde) d'une vingtaine d'architectes oubliés. C'est aussi, au niveau de l'invention, la révélation stimulante d'innombrables détails, souvent pertinents, parfois superflus, toujours inutiles : l'époque se prélasse dans l'imaginaire, elle appelle le bavardage, la confusion, le lyrisme (Blérot, Strauven, Van Averbeke). C'est encore, au niveau de l'analyse, la possibilité offerte de dégager des thèmes (fenêtres rondes, portes trilobées, bow-window octogonaux, rectangulaires, arrondis, polyédriques, à trois pans, abat-jours, portiques, culs de lampe, etc...), d'opérer des confrontations (Hankar-Jaspar, Horta-Hankar, Jacobs-Horta, Horta-Pompe, Hankar-Hamesse, etc...) de découvrir les étapes d'une démarche (Hankar), etc... C'est, enfin, au niveau de la réflexion, une matière suffisante pour découvrir la véritable naissance de l'**architecte privé** dont on voit les travaux s'insérer sans heurts dans un système ancien, les façades-images prendre place dans un docile contexte urbain, les habitations bourgeoises s'implanter comme de fières entités, tels des objets, sans aucun parti d'ensemble ; matière suffisante aussi pour découvrir la vocation populaire de l'architecture de Paul Hankar face à la vocation bourgeoise de l'architecture d'Horta ; matière suffisante, enfin, pour appréhender les motivations sociologiques des créations les plus originales et opérer, en dernier ressort, la confrontation des contradictions de l'époque avec celles qui traversent la nôtre.

En somme l'exposition « Bruxelles, Capitale de l'Art Nouveau » (mise sur pied grâce à l'inlassable dévouement de Maurice Culot, pilier des « Archives de l'Architecture Moderne ») et l'ouvrage de Giovanni Wieser et de Franco Borsi qu'elle défend cautionnent — pour répondre à l'ensemble des « pourquoi » formulés en tête

de ce propos — quelques unes des options méthodologiques qu'il convient, à mon sens, de mettre à la base de l'enseignement rénové de l'architecture, à savoir :

1. L'approche sémiologique du phénomène architectural et urbain (totalité insécable) : au niveau créateur et au niveau critique. Nous tenons la sémiologie comme un moyen — le moyen privilégié — de débloquer la mécanique fonctionnaliste, de rendre aux fonctions souplesse, tolérance, liberté par la prise de conscience de l'épaisseur de leurs significations.

2. La nécessité de penser l'architecture dans une perspective structurale et dans sa dimension urbaine, la notion de **fonctionnement** urbain appellant un immeuble quelconque, public ou privé, à être pensé comme partie intégrante d'un ensemble.

3. Le renoncement, conséquent, d'entretenir la tradition individualiste de « l'architecture de chevalet », de « l'architecture-objet » et la décision, tout aussi conséquente, de mettre l'accent sur **l'articulation** (de faits architecturaux) pour neutraliser le mythe du monument.

4. L'effacement de la manière de penser l'architecte comme individu solitaire, auteur souverain de projets, au profit de l'apparition d'un spécialiste de l'expression spatiale **des rapports sociaux** (archi-texture urbaine) animé par une volonté de promouvoir une démarche démocratique.

5. L'élaboration d'une archi-texture suppose la connaissance des motivations socio-économiques, l'attaque d'un problème étant inséparable d'une élaboration idéologique. Priorité doit, dès lors, être donnée à l'information, à la concertation, à la critique, à la recherche, pour rendre l'appareil pédagogique aussi souple que possible et les futurs créateurs d'environnement disponibles, qui pour une recherche permanente, qui pour des opérations professionnelles efficaces et rentables.

1903

Atelier d'artiste, 150-52 rue Potagère, Saint-Josse. Ar-tecte non identifié.

Atelier van een kunstenaar, Warmoesstraat 150-52, S-Joost. Niet geïdentificeerde architect.

An artist'studio, Unidentified architect.

chi-
Sir

6. La volonté d'entraîner des créateurs aptes à **penser la ville** (ou à mettre la ville en cause) à partir de données sociologiques et anthropologiques, et non plus à partir de schémas abstraits.

7. La prise de conscience des entraves, restrictions, servitudes apportées à la création architexturale par la propriété privée, la spéculation foncière, les règlements locaux, des dispositions légales anachroniques, est tenue pour nécessaire à l'adaptation de la création aux exigences invisibles de l'homme et de la société, nécessaire aussi à l'apparition d'une démarche de **qualité.**

8. La volonté de susciter des inventeurs d'espaces privés ou publics tendant à faciliter la **communication** entre les hommes implique la nécessité de penser l'architecture comme **langage.**

9. La nécessité d'apprendre à **habiter l'espace** (l'espace social) précède **l'acte de bâtir** et entraîne l'extension nécessaire de l'acte de bâtir à la réalisation pluridimensionnelle de l'environnement.

10. Donner la priorité à la culture de l'imagination sur tout parti pris esthétique (c'est-à-dire dénoncer le danger de satisfaire le ou les goûts d'un système ou d'une classe).

11. Défendre l'idée que, si l'architecture n'es
pas **un art de** façades (tel qu'on a pu le croir
depuis Mansart et avant l'avènement du mu
rideau) la membrane limitant ou circonscriva
un espace construit peut être rendue à ur
modénature, à une plasticité susceptibles d'ar
mer la ville en termes sensibles.

12. Enfin, au niveau culturel, l'approche dyna
mique du passé (histoire de l'architectur
histoire des villes, etc...) exige que l'ordre c
discours critique ne soit « ni celui des syst
maticités, ni celui des successions chronol
giques ». (M. Foucault) : d'où la substitution c
problèmes à l'exposé narratif, l'analyse d'u
démarche à la description d'un chef d'œuvre
la restitution d'un programme à l'éloge d'u
forme, la radiographie mentale d'une œuvre
sa photographie, le parcours souterrain d'
processus au donné brut.

Située au cœur de pareilles options, puisse not
exposition faire souche et mouche : enracin
une polémique, la polémique nécessaire
l'éclairage du jour. Et, peut-être, inciter n
créateurs à peupler notre environnement d
symboles et des figures qui donnent à l'homr
sa dimension spécifique : le rêve.

Robert-L. DELEVOY

Directeur de l'Ecole Nationale Su
rieure d'Architecture et des Arts Visu
Président des « Archives d'Architect
Moderne ».

PLAIDOYER POUR L'AUTHENTIQUE

En 1897, au cours d'une enquête anthropologique de la première expédition antarctique belge dans le détroit de Magellan, le capitaine Lecointe regrettait que la tribu des Onas, exterminée par les colonisateurs blancs, disparaissait « sans que l'on possède même sur leur courte histoire des documents assez complets ».

En 1903, l'Administration Communale de Bruxelles, « émue à la pensée de voir disparaître sous la pioche des démolisseurs, ou transformer par le caprice du propriétaire bien des sites ou des bâtisses qui, au cours des siècles écoulés, ont charmé le regard de tant de générations de Bruxellois », vota un crédit destiné à permettre aux **« Amis du Vieux Bruxelles »** une série de prises de vue photographiques dans le but de « réunir les documents ainsi obtenus en une série de monographies constituant le pieux résumé de toutes nos antiquités locales ».

La « Belle Epoque » belge avait une conscience précise (exacte) de soi-même, elle savait que la civilisation bourgeoise et industrielle était inconciliable avec tout autre système, d'où son intolérance. Pour Bruxelles, c'était une période d'expansion et d'intense transformation, c'était également le début de l'exode du centre et de l'idéal de la vie à la campagne, dont ces mots de Louis Verniers expliquent les raisons : « ce n'est pas l'amour de la campagne qui nous chasse du centre, c'est la plus-value foncière ».

A un niveau culturel inférieur, on enregistre la longue (et vaine) résistance des pauvres à l'évacuation forcée des quartiers historiques du pentagone, souvent effectuée sous le prétexte douteux que « les locaux étaient malsains **parce que** douze ou même seize personnes cohabitent dans une seule pièce (sic) ». La sinistre alliance entre spéculation et progrès opère de telle sorte que même l'amélioration des conditions hygiéniques et de vie ne provoque pas toujours des explosions de joie auprès des classes laborieuses : elles avaient conscience du fait qu'une certaine qualité de relations humaines se perdait pour toujours et qu'elle ne serait pas compensée pleinement par les avantages hygiéniques.

Pour la plupart des architectes du Modern style sur qui la présente exposition attire l'attention, les problèmes d'urbanisme paraissaient encore solubles. Leurs recherches visaient avant tout à **élaborer un nouveau langage.** Après l'orgie des imitations historiques et des assemblages éclectiques, l'on avait compris qu'il s'agissait « non pas de copier les formes de la tradition, mais d'en saisir l'esprit » (Serrurier-Bovy). Mais, justement, l'intolérance de la civilisation bourgeoise au niveau de la tradition (du latin tradere : ce qu'on passe et accepte comme donné et naturel sans autre justification) devait rendre difficile la position des architectes novateurs. Même l'esprit de la tradition se révélait incapable de résoudre les problèmes de l'archi-

tecture à l'époque industrielle. L'illusion de la rédemption par l'art, vu comme catégorie morale, ou du socialisme esthétisant d'un Morris et d'un van de Velde en sont la preuve. Mais c'est pourtant cette naïve croyance qui fait que « l'Art Nouveau apparaît comme le malentendu productif grâce auquel le nouveau est devenu le moderne » (W. Benjamin).

Cette exposition met l'accent sur l'œuvre des architectes « mineurs » pour deux raisons : la première c'est que l'histoire d'un style est avant tout celui de sa réception, et ce n'est pas seulement la présence d'Horta, de van de Velde, d'Hankar qui a fait de Bruxelles, pendant un court laps de temps, la « Capitale de l'Art Nouveau », une ville qui réalisa presque le rêve de Wiertz de rivaliser avec Paris et fut le centre de rayonnement de nouveau courants artistiques et des idées nouvelles. Il y avait un climat général, un élan trop vite replié sur soi-même, mais auquel contribua un grand nombre d'architectes et d'artisans et leur public.

La deuxième est d'ordre personnel. Pour un non-spécialiste tel que je suis, les maisons plus fantastiques, moins « classiques » d'un Blérot ou d'un Cauchie sont plus facilement compréhensibles que les constructions d'un Horta. Proust note dans « A la recherche du temps perdu » que, après un certain temps, on note beaucoup moins la qualité esthétique des photographies que le côté historique : c'est le visage de l'époque qui devient prépondérant. On pourrait dire la même chose de l'architecture et effectivement les œuvres de Victor Horta se confondent dans un alignement de maisons historiques beaucoup plus aisément que celles de Strauven, par exemple. La maison située 11, square Ambiorix est connue de presque tous les Bruxellois et de beaucoup d'étrangers comme la maison-type du Modern style, car elle se fait remarquer par son exagération même. Moi-même, c'est par la maison-château de Blérot au coin de la rue Vilain XIV et de l'avenue Général de Gaulle que je suis arrivé au Modern style. C'est grâce aux cheminées fantastiques en pierre blanche, à ses lézards-dragons pendus aux pignons, aux bouches ouvertes vers le bas, aux ferronneries des balcons, naturellement fleuries, que j'ai appris à comprendre l'Ar Nouveau. Cette maison a, hélas, disparu avan qu'on ne songe à la présente exposition. D'ail leurs, la vie de Blérot offre une destinée quas exemplaire d'architecte Modern style. Après une intense activité professionnelle, dont témoignen encore plusieurs dizaines de constructions Blérot se contenta de compléter sa maison château. Il y travailla de 1901 à 1908. Après la première guerre mondiale, il se consacra à la reconstruction du château d'Elzenwalle, bom bardé pendant le conflit. Sur de vieilles fonda tions, il donna au château une nouvelle phy sionomie qui rappelle encore le Modern style mais désormais en citations, en souvenirs. La construction est couronnée par une structure e béton revêtue de pierre et se termine par un cuspide qui devait abriter un générateur éolie de courant électrique, un des nombreux e géniaux bricolages, qui allaient du dispositif pou assurer l'horizontalité de la porte cochère jusqu' la voiture automobile coupée en quatre et de venue après l'insertion de deux rallonges cen trales, l'une transversale l'autre longitudinale une sorte de monstre préfigurant nos actuelle **station-wagon.** Selon Adorno, le bricolage aïeu du do-it-yourself moderne, est la vertu bour geoise par excellence. Dans l'Odysée, c'est u signe de domination d'Ulysse (il démontre so savoir faire en menuiserie, même s'il n'en a pa besoin, dans le seul but d'affirmer sa supériori té), pour déchoir enfin à la nouvelle servitud du petit-bourgeois d'aujourd'hui, obligé de fair les choses lui-même par économie. Blérot d barque dans son chateau en province un peu e Ulysse, un peu en Robinson volontaire, qui ren son home (un vrai **« castle »**) autosuffisant, détache d'une époque qui n'avait plus beso d'un artiste comme lui. Un tableau pointillis peint vers les années vingt, le montre en compl gris foncé, gilet et chaîne de montre en or, main droite appuyée sur une colonne gothiqu dans la gauche un rouleau de dessins d'archite ture à moitié déroulés. Dans le fond, on vo parmi les arbres le château restauré. Blér regarde en direction du spectateur, mais un pe à côté : son regard est tourné vers le passé. n'était pas le seul. L'auteur d'une des pl belles œuvres Modern style de Bruxelle Roosenboom, élève de Horta, revint au Lou

XV, Jaspar, beau-frère d'Hankar, au style mosan, Hamesse s'encanailla etc., etc. Horta, vieux et déçu, vendit ses dessins comme vieux-papiers, (l'une des rares feuilles conservées est exposée). Très peu d'architectes surent trouver une liaison avec le mouvement moderne.

Cette exposition essaie de contribuer à sauver quelques-uns des nombreux édifices menacés par les démolisseurs. Cet effort ne vise pas à mettre en valeur des « œuvres d'art » ou à conserver des témoignages « pour l'histoire » : il vise plutôt à favoriser un rapport raisonné avec le passé. En effet, il ne s'agit pas de sauver des maisons d'une époque ou d'une classe (qui, après tout, faisait chauffer ses écuries mais pas les logements des domestiques et se faisait relier de précieux volumes en peau humaine, on se demande de quel gros industriel) à la recherche d'une vibration de l'âme : notre approche historique doit être plutôt celle de la recherche des relations, des concordances.

Les points de contact de notre temps avec celui de l'Art Nouveau sont nombreux et vont bien au delà d'un éphémère **revival** ou d'une relance philologique ou commerciale.

A Bruxelles, où la destruction du passé ne connaît pas de répit, on a vu aussi, en 1969, une tentative de résistance aux démolitions dans les Marolles (pratiquement le dernier noyau résidentiel populaire à l'intérieur du centre historique). La ferme opposition des habitants a empêché la destruction des vieux îlots d'habitations qui auraient dû faire place à un immeuble de bureaux : renvoi de l'inévitable. Ce que la spéculation privée a dû, pour le moment abandonner, l'Etat se souciera sans doute de le faire en faisant passer par ce quartier historique (où l'on démolit bien sûr pour rénover, mais aussi par suite d'un certain mécanisme désormais immanent de l'industrie du bâtiment qui ne permet pas d'interruptions dans le processus productif, même dans un pays qui ne connaît pas un vrai problème du logement), un viaduc de chemin de fer. Comment donc ne pas se souvenir, à ce propos du « problème du Mont des Arts », où la Jonction Nord-Midi aida à surmonter le difficultés de la restructuration des îlots démolis au milieu de la ville, grâce aux nouvelles et généreuses démolitions rendues nécessaires par le percement de l'axe ferroviaire.

Les meilleurs architectes de l'Art Nouveau furent modernes avec un grand respect du passé. Beaucoup d'entre eux, attentifs au **genius loci,** furent passionnés d'histoire, d'archéologie : il suffit de voir comment Horta a inséré la Maison du Peuple dans le vieux contexte urbain, entre l'Eglise de la Chapelle et de la place du Sablon, de quelle sensibilité témoignent deux œuvres plus tardives, à savoir le musée de Tournai et le Palais des Beaux-Arts ou la façon de restaurer de Saintenoy ou de Hankar. Mais ces architectes étaient déjà en porte-à-faux dans une réalité urbaine où le respect du passé ne comptait plus. Il y eut quelques faibles protestations pour la façon d'urbaniser l'avenue Louise et de quartier Tenbosch « en comblant les vallées et les rivières, qui faisaient le charme des environs de Bruxelles » par commodité de construction (c'est-à-dire par économie) Mais le projet de Blérot de faire, non loin de là, le long du Maelbeek, une promenade, était déjà à l'époque d'une trop grande naïveté. Couverte, la rivière deviendra une rue flanquée de tristes maisons dont seul la désignation renvoie à ce que furent ces lieux. D'ailleurs, cette rue est destinée à disparaître d'ici peu, avec une partie du Parc Léopold, pour faire place à une autoroute urbaine. La configuration naturelle de la zone nous est conservée uniquement dans le « Jardin du Roi », voulu inaliénable par Léopold II pour préserver la vue sur les étangs d'Ixelles. Le roi soutenait dans ses « aphorismes » que l'éducation du peuple se faisait aussi par les yeux, mais grand nombre des projets achevés pendant son règne à Bruxelles et dont il était si fier, nous prouvent que « la richesse n'a de pitié que pour les riches », comme disait William Morris : l'avenue Louise, qui encore en 1900 ne pouvait être traversée par le tram parce que les voitures auraient pû effrayer les chevaux des équipages de luxe, est aujourd'hui une sorte de mauvaise autoroute urbaine et de ses doubles rangées d'arbres il reste bien peu. La même chose vaut pour l'avenue Tervuren, qui avait encore, il y a sept ans ses pistes cyclables et cavalières.

Si la force irrésistible de la plus-value foncière est aujourd'hui de la même nature qu'en 1900, il y a un aspect qui a changé radicalement : c'est la conscience de nos actions qui, contrairement à ce qui se passait au début du siècle, est désormais proche de la cécité, aussi bien à l'égard de l'urbanisme moderne que du rapport avec le passé. Il existe une aversion presque physique pour les œuvres originales du passé, une haine de l'authentique qui ne peut être apaisée que par la destruction totale. On ne saurait s'expliquer autrement les raisons de la destruction d'une vraie maison du seizième siècle pour construire à sa place une mauvaise imitation, reconnaisable comme telle à deux cents mètres de distance. Il ne peut s'agir d'incompétence (bien qu'en regardant par exemple la maison de Bruegel rue Haute, on puisse avoir des doutes à cet égard et se demander s'il n'aurait pas mieux valu prendre une photo pour le « pieux souvenir » et, ensuite la détruire) ou du désir de profit (bien que démolir et rebâtir soit plus rentable que restaurer), mais bien plus de mauvaise conscience qui vise, en faisant tout également faux, en le confondant dans une similitude universelle, à éliminer le souvenir même du passé.

Pour le même motif peut-être, Bruxelles ne possède pas de grandes collections photographiques sur la vie urbaine à la Belle Epoque : pudeur ou indifférence ont fait en sorte que c'est seulement dans les vieilles photos de famille offertes au Marché aux Puces ou dans de poudreuses caisses de clichés négatifs trainant chez les brocanteurs qu'on a pu trouver une image de la vie autour de 1900. Oscillant entre l'ennui d'un élan trop vite abandonné, d'une vie « chez soi », enfermée derrière les vitraux colorés qui empêchent la vue sur l'extérieur et le bonheur du refuge exclusif dan l'aisance de la vie familiale, cette image éman avec une telle force de ces vieilles phot pâlies qu'elle est, encore aujourd'hui, offensiv

Du grand Horta jusqu'au petit-maître inconn tout le mouvement s'inspira de la nature vég tale, de la plante, élément stable, lié à la ter dans une spiritualité sécularisée qui, par l'amo de la nature, débouchait sur l'Art, succédané religion. Les ferronneries du Modern style, s ornements en pierre et en bois, recréent, po un court laps de temps, dans la ville, (désorma nouvelle nature pour l'homme, selon Maiakovsk une image de l'ancienne, de la vraie natu Inutile **mimésis** floral, présage de la fin d'u Nature idéale, destinée désormais au Musée d Parcs Naturels, dont les jardins d'hiver et l serres tant en vogue alors ne sont qu'une an cipation. Les fers forgés grimpants ne sont qu' adieu : la nouvelle nature n'en tolère p d'autres. C'est ainsi qu'en 1910, deux bâtimen marquent, bien que d'une façon divergente, fin de l'Art Nouveau. La construction la pl frappante de l'Exposition universelle de 19 (née sous une mauvaise étoile, car elle brûle est le pavillon de l'architecte Victor Rogist pour la Fabrique Nationale d'Armes de Guer Avec son toit hérissé de projectiles, ce pavill nous fait bien pressentir l'emploi des produ industriels lancés par la publicité. La mêm année s'achève la funèbre perfection du pal Stoclet de l'architecte autrichien Hoffma Derrière ces deux tours, l'une, dernier prod d'un style désormais exténué, l'autre, affirmati de la Wiener Werkstätte (elle survivra jusqu' 1932) radicalement différents mais, pour no fortement unies par la distance historique, lève l'aube sinistre du XXe siècle.

Giovanni WIES

BRUSSEL, HOOFDSTAD VAN DE ART NOUVEAU OF DE ONTDEKKING VAN EEN BETEKENISSTRUCTUUR

« Wij moeten de « stilzwijgende » boodschappen even gemakkelijk leren ontcijferen als de geschreven of gesproken mededelingen... »

Het is een monumentale dwaling de mens afzonderlijk te behandelen alsof hij een realiteit uitmaakte die verschilt van zijn woning, zijn steden, zijn technologie of zijn taal ».

E.T. Hall
La Dimension cachée

Waarom in 1971 een tentoonstelling wijden aan het verleden, zij het dan ook een recent verleden ? Waarom zich tot taak stellen het publiek architecturale feiten, gevels en details te tonen van woningen die omstreeks 1900 gebouwd werden ? Waarom blijven stilstaan bij iets dat als « tweederangswerk » bekend staat, bij werken van « middelmatige » kwaliteit ? Waarom grijpen wij ons vast aan een voorbij tijdperk, in plaats van onze blik te richten naar een actief heden of een potentiele toekomst ? Waarom zoveel belang hechten aan voetsporen terwijl we op zoek zijn naar richtingen, terwijl we er zo voor beducht zijn de toegang tot de toekomst door het verleden te versperren ? Zouden we tijd te verliezen hebben (om het verleden te contempleren) terwijl de eisen van het heden dwingender dan ooit opgeworpen worden ? Is het onze bedoeling onze geschiedkundige kennis wat uit te breiden ? En is dit alles (wat we te kijk stellen) in het licht van onze huidige behoefte (onze dorst) onmiddellijk bruikbare kennis op te doen, niet overbodig ? Waarom hebben we zoveel prenten uit de oude doos opgediept ? Waarom brengen we namen aan het licht die tot heden vrijwel onbekend waren ? Waarom tonen we anonieme dingen ? Waarom hebben we met zoveel zorg een inventaris opgesteld waarvan men zou kunnen vrezen dat hij enkel de overlevenden van een voorbij tijdperk zal interesseren ? Zou de eigenlijke drijfveer van een dergelijk initiatief in laatste instantie niet gelegen zijn in een of andere sentimentele voorliefde, de voorbereiding van een proefschrift, of het stokpaardje van een specialist ?

Men moet hier vooral niet zoeken naar welke voorafbeelding dan ook in verband met de verdere ontwikkeling van de architektuur. Het is geenszins onze bedoeling « halfuitgewiste figuren terug leven in te blazen » (M. Foucault). Door middel van beelden hebben we feiten verzameld die verspreid, versnipperd liggen in de stedelijke ruimte (de ruimte van de Brusselse agglomeratie). Wij hebben de (gevarieerde, genuanceerde, gemoduleerde, verscheidene) fragmenten van eenzelfde verhaal bij elkaar gebracht (iets wat tot heden nog nimmer werd gedaan) : het verhaal dat geschreven werd met de vormentaal van de Art Nouveau. Opdat men het zou kunnen lezen. Want daarover gaat het wel degelijk : een bijdrage te leveren tot de **techniek van het lezen.** Een techniek waardoor opnieuw het woord kan verleend worden aan de stilte, waardoor hetgene wat door gewoonte geneutraliseerd wordt, opnieuw voelbaar wordt, waardoor hetgene wat men niet meer ziet, voor oog, geest en zinnen opnieuw **aanwezig** gesteld wordt, en waardoor de laatste fragmenten van een stad, de in Art Nouveau bloeiende Leopoldische stad, ontdekt worden alvorens ze voorgoed verdwijnen. Het is hierin dat onze onderneming haar fundamentele rechtvaardiging vindt. Want — laat ons duidelijk zijn — wij hebben noch

aan (kunst-)geschiedenis willen doen, noch aan archeologie. Wij menen dat het verleden — waar het dan ook in de tijd gesitueerd ligt — steeds kan, moet (zou althans moeten) van dienst zijn voor het heden, en tot waarborg strekken voor de toekomst : men moet het niet zozeer beschouwen, begrijpen of opvatten als een verzameling van **grondslagen** (om te gaan bekijken en te kennen), **getuigen** (om te bewonderen, te her-kennen), **feiten** (om te citeren), **materialen** (om de kennis mee te verrijken), **systemen** (om te reproduceren), daden (om te vereeuwigen), als **klasse-ethos** (na te leven gedragsregels), of als (exemplarische) **ideologie,** doch wezenlijk als **stimulans** (tot inventie), **prikkel** (tot creatie), het verhaal van een **aanpak** (het verhaal van de gang van een creatieve handeling, van een redenering, van individuele of collectieve gedragingen), **houvast** (voor het gevoel), **keuze** (van kennis), **beweging** (van verschijnselen), **gegeven** van de mens voor de mens. Enkel op deze wijze kan men tot een humanisme komen dat geladen is met een **dialektische dimensie.** Enkel op deze wijze kan het verleden ingeschakeld worden binnen een dynamische kultuur. Dit zou kunnen (moeten) leiden tot bijzondere accenten in de zogenaamde « algemene cultuur », dit wil zeggen, tot verschuivingen van de klemtoon, waardoor men de wereld en zichzelf voortdurend in vraag stelt. De cultuur is wellicht — zoals men vaak hoort zeggen — « wat overblijft als men alles vergeten heeft ». Laat ons, als dit zo is, vergeten, vergeten, vergeten. Wat **overblijft** is wezenlijk. Het is « de verborgen realiteit die aan onze controle ontsnapt, en die het weefsel uitmaakt van het menselijk bestaan.» (E.T. HALL **The hidden Dimension).** Wat **overblijft** is de onontbeerlijke faktor van de mentale structuratie, een transindividueel bindmiddel, de bemiddeling, waardoor een effectieve relatie kan gelegd worden tussen theorie en praktijk, tussen theorie en kunst : de kunst als partieel ludieke handeling, die onmisbaar is voor het levensevenwicht (en niet noodzakelijk als voortbrengster van esthetisch bedoelde werken of objekten). In dit geval is de geschiedenis (de blik die naar het verleden gericht is) het aan zichzelf verschuldigd aan haar nasporingen een anthropologische betekenis te hechten. De mens stelt zich vandaag immers niet meer tevreden met kennis. « Terwijl hij steeds meer kent, zegt Levi-Strauss, ziet hij zichzelf als kennend, en het werkelijke object van zijn onderzoek wordt elke dag, telkens wat meer, het onontbindbaar paar, dat gevormd wordt door een mensheid die de wereld omvormt, en die zichzelf omvormt in de loop van haar handelingen.»

Als Paul Valéry van een gebouw zei dat het **spreekt,** dan doelde hij hiermee niet zonder meer op een analogie : hij gaf met deze metafoor het object aan van het hedendaagse onderzoek van linguistiek, semiologie en informatietheorie. Zeggen dat de architectuur tot mij, **luisteraar,** het woord richt, doet veronderstellen dat ze ten opzichte van mij de rol speelt van **spreker.** En het woord dat ze tot mij richt brengt een **boodschap** over, ze deelt ons « iets » mede : dit iets is een geheel van betekenissen. Want elk **tekensysteem** is uiteindelijk slechts een middel : een medium om « zin te geven », een medium om een culturele inhoud begrijpelijker te maken. De funktie van elk tekensysteem is het inlijven van betekenissen bij de vorm, en het teweegbrengen van zodanige schikkingen en verbanden dat deze betekenissen zo pregnant mogelijk worden ; dit wil zeggen, klaar om opgenomen, medegedeeld en ervaren te worden. Het is daarom dat de kunsten in het algemeen, en de architectuur in het bijzonder, in zover slechts structuren zijn die betekenissen dragen, die dienen onderworpen te worden aan het oordeel van een semiologische lektuur, die toelaat over te gaan tot een semantische studie. Gelijk welk werk kan begrepen, gevat en beschreven worden in zichzelf, als een eenheid resulterend uit een proces dat van het gevoelsmatige naar het verstandelijke voert. Men moet het ook kunnen lezen als een bestanddeel van het geheel waarin het zich bevindt, of waarin het geïntegreerd schijnt te zijn : op dit niveau zal het gelezen worden als een **volzin** die deel uitmaakt van een fase, een sequens, een periode uit het œuvre van een kunstenaar, hetzij als een **zin** (deur, erker, raam, console, impost, bovenlicht, hek, kroonlijst, balkon enz...) uit een **thema** (gevel), hetzij als een orgaan (huis) van een

substructuur (straat), enz... Zoals men ziet worden de zin of het thema methodologisch opgesteld, als structuren in verband waarmee het œuvre zich releveert als een articulatie van vectoren, als een geheel van met elkaar verbonden feiten : het œuvre en/of zijn details maken elkaar meer inzichtelijk in en door de relatie waarin ze staan tot œuvres of details die aan eenzelfde thematische funktie beantwoorden. Laat ons nog aanstippen dat een **thema,** als « betekenisstructuur » (cfr. L. GOLDMANN, **Le Concept de structure significative en histoire de la culture.** in : **Sens et usages du terme structure.** Mouton, 's Gravenhave 1962) zich **tegelijkertijd** binnen en buiten het œuvre kan situeren : of het nu gaat over beeldende thema's, formele thema's gevoelsmatige thema's, psychologische, sociale of politieke thema's enz., ze leiden er alle toe gebeurtenissen, œuvres, diasynchronische tendenzen (d.w.z., de gelijktijdige en/of degene die zich afspelen binnen een bepaalde tijdspanne) te hergroeperen in welbepaalde ensembles : men kan m.a.w. zeggen dat het thema het spoor trekt van een verschijnsel dat meerdere brandpunten zou hebben in ruimte en tijd. Het spreekt vanzelf dat het ene thema betekenisvoller, breder en belangrijker kan zijn dan een ander. De thema's bevinden zich telkens op verschillende **niveaus.** Maar hun aaneenschakeling moet leiden tot hun integratie in een algemene structuur, waarin de omschrijving van het totale object van een onderzoek bereikt wordt. Het is juist in dit perspectief dat men de betekenis van onze tentoonstelling moet ontdekken en situeren. Ze is gebouwd op het architecturale thema « Brussel 1900 ». De nasporingen, de jacht (op beelden), de decoupages, het groeperen, de reeksen, de confrontaties en toenaderingen uitgevoerd door Hans Wieser en ontcijferd door Franco Borsi (sinds de jaren 1967-68) hebben ertoe geleid een kernstructuur naar voor te brengen die in de stedelijke structuren van rond het begin van de eeuw overwegend aanwezig is : die in elk geval voldoende in het oog springt om Brussel aan te duiden als « Capitale de l'Art Nouveau » (Uitg. M. Vokaer, Brussel, 1971). Dit boek is een belangrijke gebeurtenis. De eerste verbazing is zonder twijfel te verwachten van degenen die de gebouwen in kwestie bewonen. De meeste verbazing kan men (evenzeer zonder twijfel) verwachten van de plaatselijke architectuurspecialisten (architecten, urbanisten, historici). Degenen aan wie de zaak het meest aanbelangt, de voorbijgangers en onze vroede vaderen, zullen wel de laatsten zijn om verbaasd te staan. Degenen die a priori het meest in de war zullen zijn, dat zijn de technofielen van de avant-garde, de studenten, die een dergelijke tentoonstelling niet van ons verwacht hadden. Het ware echter uiterst misleidend in deze verzameling van beelden en documenten een poging te zien om aan de hedendaagse nasporingen modellen te leveren. Wij werpen ons niet op als de verdedigers van deze « oude huizen » (slechts weinige zijn waarlijk het conserveren waard). Neen, het is in de eerste plaats op het niveau van de informatie dat het geheel (als geheel) een **openbaring** uitmaakt : de openbaring van de omvang van het barokke fenomeen dat de Art Nouveau te Brussel is tussen de jaren 1893 en 1910, de openbaring van tot heden ongekend werk van Paul Hankar (studies, akwarellen, ontwerpen, werktekeningen en constructiedetails) ; ontwerpen van industriële gebouwen die, eigenaardig genoeg, aan Voysey doen denken ; een ontworpen van industriële gebouwen die, eigenstand, al even onverwacht, een quasi Nederlandse maatverdeling vertoont ; meer onverwacht nog : een vertaling van het arabische schrift in ornamentele en decoratieve ontwerpen ; een ontwerp van een toekomststad waarin de afwezigheid van een totale visie tot de uitwas van fragmenten leidt ; de openbaring — naast de reeds door de geschiedenis geheiligde helden : Horta, van de Velde en Hankar — van een twintigtal vergeten architecten. Op het niveau van de inventie is het ook de stimulerende openbaring van ontelbare, vaak doordringende, soms overbodige en steeds nutteloze details : het tijdperk stortte zich parmant in het imaginaire, het tendeerde praatziek naar verwarring en lyrisme (Blérot, Strauven, Van Averbeke). Op het niveau van de analyse biedt het evenzeer de mogelijkheid thema's naar voor te brengen (ronde vensters, drielobbige poorten, zeshoekige, driehoekige, afgeronde, veelvlakkige erkers, bovenlichten, erkersteunen, enz.), confrontaties teweeg te brengen (Hankar-Jaspar, Horta-Hankar, Jacobs-Horta, Horta-Pompe, Hankar-Hamesse,

enz...) en de stadia van een ontwikkeling te ontdekken (Hankar), enz... Op het niveau van de reflectie ten slotte, biedt het voldoende stof om de eigenlijke geboorte van de privé-architect te ontdekken, waarvan men de werken zonder moeite ingepast ziet worden in een oud systeem, de prent-gevels een plaats ziet vinden in een brave urbane context, en de burgerwoningen ziet ingeplant worden als fiere wezens, zoals objecten, zonder enige bekommernis voor het geheel. Voldoende stof ook om de volkse roeping van Paul Hankars architectuur te ontdekken, tegenover de burgerlijke roeping van de architectuur van Victor Horta ; voldoende stof tenslotte om de sociologische motiveringen te ontdekken van de meest oorspronkelijke creaties, en om uiteindelijk de contradicties van het Art Nouveau-tijdperk te confronteren met degene waardoor het onze doorkruist wordt.

Al bij al dekt de tentoonstelling **Brussel hoofdstad van de Art Nouveau** (op touw gezet dank zij de niet aflatende toewijding van Maurice Culot, steunpilaar van het Archief van de Moderne Bouwkunst) en het boek van Hans Wieser en Franco Borsi dat door deze tentoonstelling wordt aanbevolen — en dit is dan het antwoord op het geheel der « waaroms » bij de aanhef van dit stuk — enkele van de methodologische opties die naar mijn mening aan de basis dienen te liggen van een vernieuwd architectuuronderwijs :

1. Het inlassen van de semiologie in de benadering van architectuur en stedebouw (een ondeelbare totaliteit) op het niveau van de creatie en van de kritiek. We beschouwen de semiologie als een middel — het bevoorrechte medium — om het functionalistische mechanisme te ontzetten, en om de funkties terug soepelheid, tolerantie en vrijheid te verlenen, door een bewustwording van de dichtheid van hun betekenissen.

2. De noodzakelijkheid om over architectuur te denken in een structureel perspectief en in haar urbane dimensie. De notie stedelijk **functioneren** tendeert ernaar dat gelijk welk gebouw, hetzij openbaar of privé, gedacht wordt als een integrerend bestanddeel van een geheel.

3. Het verzaken, bijgevolg, aan de individualis tische traditie van de « architecture-chevalet » de object-architectuur, en het al even conse quent besluit het accent op de **klemtoon** t leggen (de architecturale feiten) om de myth van het monument te neutraliseren.

4. Het uitschakelen van de manier van denke waarin de architect als een eenzaam individu o als een oppermachtig ontwerper beschouw wordt, en het doen ontstaan van specialisten i ruimtelijke beelding van de **sociale relaties** (ste delijke archi-textuur, bezield door de wil ee demokratische gang van zaken te bewerkstelli gen).

5. De opbouw van een archi-textuur veronderste de kennis van de socio-economische en/o technologische beweegredenen, daar de aanpa van een probleem niet te scheiden is van ee ideologische voorbereiding. Vanaf dat momen moet er voorrang verleend worden aan de in formatie, de deelname, de kritiek en de na vorsing : om het pedagogisch apparaat zo soepe mogelijk te maken, en opdat later « omgevings specialisten » zouden ter beschikking staan zowel voor permanente research als voor d degelijke en rendabele uitoefening van het be roep.

6. De wil om mensen op te leiden die in staa zullen zijn om over de stad na te denken (o om de bestaande stad in vraag te stellen) vanu sociologische en antropologische gegevens, e niet vanuit abstracte schema's.

7. De bewustwording van de hinderpalen, d beperkingen en de erfdienstbaarheden waarme de archi-texturale creatie belast wordt door he privé-eigendom, de grondspekulatie, de lokal reglementen, de anachronistische wettelijke be palingen, wordt als noodzakelijk beschouwd om de creatie aan te passen aan de onzichtbar eisen van de mens en de maatschappij, e ook om tot **kwaliteit** te komen.

8. De wil uitvinders in het leven te roepen va privé- en openbare ruimten waardoor de **com municatie** tussen de mensen in de hand gewerk wordt, houdt de noodzakelijkheid in de architec tuur als **taal** te denken.

9. De noodzakelijkheid de (sociale) **ruimte** te leren **bewonen** gaat aan de **bouwdaad** vooraf en brengt de noodzakelijkheid met zich mee de bouwdaad uit te breiden tot de pluridimensionale verwezenlijking van de omgeving.

10. Het verlenen van voorrang aan de cultuur van de verbeelding, boven elke esthetische vooringenomenheid (d.w.z. het aan de kaak stellen van het gevaar dat men enkel gaat voldoen aan de smaak (of de smaken) van een systeem of van een klasse).

11. Het verdedigen van de idee dat, indien de architectuur geen **gevelkunst** is (zoals men zou kunnen geloven sinds Mansart, en vóór de komst van de gordijngevel), het membraan dat de gebouwde ruimte begrenst en omgrenst terug kan gebracht worden binnen de verhoudingen van een plasticiteit die de stad bezielt met gevoel.

12. Op kultureel niveau tenslotte, vereist de dynamische benadering van het verleden (A
chitectuurgeschiedenis, kunstgeschiedenis, g
schiedenis van de stad enz.) dat de orde v
een kritische uiteenzetting « noch degene
van het systematische, noch degene van
chronologische opeenvolging » (M. Foucault
vandaar een probleemstelling in plaats van e
verhalend exposé, de analyse van een gang v
zaken in plaats van een beschrijving van mee
terwerken, de wedersamenstelling van een p
gramma in plaats van een ode aan de vor
de mentale radiografie van een werk in pla
van een foto ervan, het onderhuidse verloop v
een proces in plaats van brute gegevens.

Onze tentoonstelling is gedacht vanuit de ke
van deze opties. Moge zij haar doel bereik
en vruchtbaar zijn : moge zij een polemiek
gang brengen, de polemiek die noodzakelijk
om de lucht te zuiveren. En moge zij onze o
werpers ertoe aanzetten ons milieu te bevolk
met symbolen en beelden die aan de mens z
specifieke dimensie geven : de droom.

Robert-L. DELEVOY

Directeur van de Ecole Nationale Su
rieure d'Architecture et des Arts Visu
Voorzitter van het « Archief van
Moderne Bouwkunst ».

EEN PLEIDOOI VOOR HET OORSPRONKELIJKE

In 1897, tijdens een antropologisch onderzoek, uitgevoerd bij de straat van Magalhaes door de eerste Belgische zuidpoolexpeditie, betreurde kapitein Lecointe dat de volksstam van de Onas, die door de blanke kolonisatoren uitgeroeid was, verdwenen was « zelfs zonder dat men over hun korte geschiedenis voldoende volledige documenten bezit ».

In 1903 verklaarde het gemeentebestuur van Brussel zich « bewogen bij de gedachte dat heel wat plekken en gebouwen, die tijdens de voorbije eeuwen de blikken van zoveel generaties van Brusselaars bekoord hebben, te zien verdwijnen onder de slopershamer of te zien verbouwd worden door de grillen van de eigenaars », en stemde een krediet dat de « Amis du Vieux Bruxelles » zou toelaten een reeks fotographische opnamen te maken met het doel de aldus bekomen documenten te verzamelen in een reeks monografieën die het schroomvolle overzicht zullen vormen van al onze lokale oudheden ».

De Belgische « Belle Epoque » was zich duidelijk bewust van haar eigen situatie, zij wist dat de burgerlijke en industriële beschaving onverzoenbaar was met om het even welk ander systeem. Vandaar haar intoleratie. Voor Brussel was het een periode van expansie en van intense veranderingen, het was de aanvang van de uittocht uit het stadscentrum en van het ideaal op het platteland te leven. De redenen hiervoor worden verduidelijkt door de woorden van Louis Verniers : « Het is niet de liefde voor het platteland die ons uit het centrum drijft, het is de meerwaarde van de grond ». Op een « lager cultureel niveau » merkt men de langdurige (en vergeefse) weerstand van de paupers tegen de gedwongen uittocht uit de historische buurten van het pentagon, die vaak voltrokken werd onder het twijfelachtig voorwendsel « dat de vertrekken ongezond waren **omdat** 12 of zelfs 16 personen samenwoonden in één enkele kamer (sic) » : het heilloze verbond tussen speculatie en vooruitgang bewerkte dat zelfs de verbetering van de hygiëne en de levensvoorwaarden bij de werkende klassen niet steeds tot uitbarstingen van vreugde leidde : ze waren zich ervan bewust dat een zekere kwaliteit aan menselijke relaties voorgoed verloren ging, en dat dit niet volledig zou goedgemaakt worden door hygiënische vooruitgang.

Voor het merendeel van de Art Nouveau-architecten, waarvan het werk in deze tentoonstelling belicht wordt, schenen de stedebouwkundige problemen nog oplosbaar. Hun zoeken was in de eerste plaats gericht op het opbouwen van een nieuwe vormentaal. Na de orgie van de historische imitaties en de eclectische assemblages had men begrepen dat het er niet op aankwam « de vormen van de traditie na te bootsen, doch er de geest van te vatten »

(Serrurier-Bovy). Doch juist de onverzoenlijkheid en de intolerantie van de burgerlijke beschaving ten aanzien van de traditie (van het latijn : **tradere** ; wat doorgegeven en aanvaard wordt als gegeven, als natuurlijk, zonder andere rechtvaardiging) zou de positie van de vernieuwende architecten bemoeilijken. Bovendien was de geest van de traditie evenmin nog langer in staat om de problemen van de architectuur in het industriele tijdperk op te lossen. De illusie van het vrijkopen door de kunst, die opgevat werd als morele categarie, of van het « esthetiserend socialisme » van W. Morris of van H. van de Velde zijn hiervan het bewijs. Doch het is niettemin dit naïve geloof dat bewerkte dat « de Art Nouveau ons voorkomt als het productieve misverstand, waardoor het nieuwe het moderne geworden is » (W. Benjamin).

In deze tentoonstelling ligt het accent op het werk van de « 2e rangs »-architecten, en dit om twee redenen : de eerste is dat de geschiedenis van een stijl voor alles de geschiedenis is van hoe deze stijl onthaald wordt. Het is niet alleen de aanwezigheid van Horta, van de Velde en Hankar die Brussel in korte tijd tot « Hoofdstad van de Art Nouveau » gemaakt hebben, een stad die bijna de droom van Wiertz waarmaakte : te rivaliseren met Parijs, en die het uitstralingscentrum was van nieuwe kunststromingen en nieuwe ideeën. Er bestond een algemeen klimaat, een stuwing, die zich wel vrij vlug in zichzelf keerde, maar waaraan door een groot aantal architecten en kunstambachtslui, samen met hun publiek, werd bijgedragen.

De tweede reden is van persoonlijke aard. Een niet-specialist, zoals ik er een ben, wordt door de meer fantastische en minder « klassieke » huizen van een Blérot of van een Cauchie meer aangesproken dan door de constructies van Horta. Proust zegt in zijn **A la Recherche du Temps Perdu** dat men van foto's na een zekere tijd veel minder de esthetische dan wel de historische eigenschappen ervaart : het is het gezicht van een tijdperk dat het overwicht krijgt. Iets gelijkaardigs zou men kunnen zeggen in verband met architectuur. Het geldt met name voor de gebouwen van Horta die zich vrij gemakkelijk laten opnemen in een rij historische woningen. Het geldt echter niet voor de g bouwen van Gustave Strauven. Het huis deze architect op nr. 11 van de Ambiorixsqua bouwde is een huis dat bij vrijwel elke Bru selaar, en ook bij tal van vreemdelingen als typewoning van de Art Nouveau bekend sta juist omdat het zich door zijn buitensporighe zelf doet opmerken. Ikzelf ben via het « kaste huis » van Blérot op de hoek van de Genera de Gaullelaan en de Vilain XIV-straat tot Art Nouveau gekomen. Het is dank zij de fa tastische schouwpijpen in witte steen, de hag disachtige draken met hun neerwaarts ope gesperde muilen, die aan de puntgevels hinge en het naturalistisch smeedijzer van de balko dat ik de Art Nouveau heb leren kennen. huis is helaas verdwenen lang voor er aan e tentoonstelling zoals deze ook maar gedac werd. Het leven van Blérot kende overigens e voor Art Nouveau-architecten quasi typisch v loop. Na een intense beroepsaktiviteit waarv nog meerdere tientallen constructies tot gekomen zijn, vergenoegde Blérot zich en nog zijn « kasteel-huis » te voltooien ; hij werk eraan van 1901 tot 1908. Na de eerste were oorlog wijdde hij zich uitsluitend aan de her bouw van het tijdens de oorlog gebombardeer kasteel Elzenwalle. Op de oude fundering richtte hij een nieuw kasteel op, in een stijl nog aan de Art Nouveau doet terugdenk doch enkel bij wijze van citaat, van herinneri De constructie is bekroond met een koep achtige toestand in gewapend beton, eindige in een plantachtige opwaartse punt : deze str tuur moest plaats bieden voor een door wi kracht aangedreven electrische generator, der talrijke geniale knutselwerkstukken Blérot. Hij vond zowel een toestel uit om doorhangen van houten deuren te corriger als een soort kruising tussen een caravan station car (« avant la lettre ») : een automob die hij langs en dwars (in vier stukken) gede had, die hij daarna door inlassing van verbredings- en verlengstuk tot een groter heel opnieuw met elkaar verbonden had. Volg Adorno is het knutselen, de voorzaat van moderne « do it yourself », de burgerlijke deu bij uitstek. In de Odysee is het een teken Odysseus' macht (hij toont aan dat hij in st is schrijnwerk te maken — zelfs al heeft hij

niet nodig — met het enige doel zijn superioriteit te bevestigen). Heden is dit ontaard tot een nieuwe soort van kleinburgerlijke erfdienstbaarheid : de « petit bourgeois » is om ekonomische redenen wel verplicht allerlei dingen voor zichzelf op te knappen. Blérot belandt in zijn plattelandskasteel een beetje als Odysseus, een beetje als een vrijwillige Robinson, die van zijn « home » (die werkelijk zijn « castle » is) iets in zichzelf voldaans maakt : hij maakt het los van een tijdperk dat aan kunstenaars zoals hij geen behoefte meer had. Op een pointillistisch schilderij, uitgevoerd in de twintiger jaren, ziet men hem in een donkergrijs pak, met gilet en gouden horlogeketting, met de rechterhand leunend op een gothische kolom, en met in de linkerhand een halfgeopende rol architectuurtekeningen. Op de achtergrond merkt men tussen de bomen zijn heropgebouwd kasteel. Blérot kijkt in de richting van de toeschouwer, maar hij kijkt een weinig opzij : zijn blik is naar het verleden gewend. En hij was niet de enige. De architect van een der mooiste Art Nouveau-gebouwen van Brussel, Albert Roosenboom, een leerling van Horta, was teruggekeerd naar een Louis XVI-stijl ; en Jaspar, de schoonbroer van Hankar, naar de Maasstijl ; Hamesse verzandde in een platvloers niveau enz... Horta was oud en ontmoedigd. Hij verkocht zijn tekeningen als oud papier. Een van de zeldzame tekeningen die bewaard bleven kan men zien in de tentoonstelling.

Deze tentoonstelling tracht ertoe bij te dragen enkele van de vele gebouwen te redden die door de slopershamer bedreigd worden. Als wij een inspanning doen om deze werken te redden, dan doen wij dit niet uitsluitend omdat wij « kunstwerken » tot hun recht willen laten komen, of om getuigenissen te bewaren voor de geschiedenis : wij sturen eerder aan op een **beredeneerd** contact met het verleden. Het is er ons inderdaad niet om te doen huizen te redden uit een bepaald tijdperk of van een bepaalde klasse (waarvan men weet dat ze wel voorzieningen trof om haar stallen, doch niet om de behuizing van haar knechten te verwarmen, en die haar kostbare boeken liet inbinden in mensenhuid — afkomstig van men-vraagt-zich-af-welke grootindustrieel), die op zoek was naar de diepste roerselen van de ziel of naar een zondagse **Einfühlung.** Onze historische benadering zal veeleer bestaan uit het onderzoek van relaties en overeenstemmingen.

De raakpunten van onze tijd met de Art Nouveau zijn talrijk en betreffen heel wat meer dan een vluchtige revival of een filologische of commerciële mode.

Te Brussel, waar het verleden zonder dralen vernietigd wordt, heeft men in 1969 ook een poging tot verzet tegen deze gang van zaken beleefd, met name in de Marollen (praktisch de laatste volkswoonkern binnen het historische centrum). De krachtige weerstand van de bewoners heeft ertoe geleid dat een aantal oude huizenblokken, die bestemd waren om plaats te ruimen voor een kantoorgebouw, (voorlopig) niet zullen afgebroken worden : dit was waarschijnlijk niet veel meer dan een uitstel van het onvermijdelijke : Alles wijst erop dat de staat zich zal gelasten met wat de privé-spekulatie niet voor elkaar kreeg. Er bestaat een plan om dwars doorheen deze historische wijk (waar men uiteraard afbreekt om te vernieuwen, maar evenzeer ten gevolge van een zeker aan de huidige bouwindustrie inherent mechanisme dat geen onderbrekingen toelaat van het productieproces, zelfs niet in een land waar men geen echt woonprobleem kent, tenzij dan wat betreft goedkope woningen) een spoorwegbrug te trekken. Hoe zou men in dit verband niet terugdenken aan het « probleem van de Kunstberg » waar de Noord-Zuid-verbinding bijdroeg tot het overkomen van de restructuratiemoeilijkheden bij huizenblokken die met een breed gebaar in het midden van de stad neergeslagen waren voor de aanleg van de spoorweg ?

De beste Art Nouveau-architecten waren modern, met een grote eerbied voor het verleden. Velen onder hen koesterden een hartstochtelijke belangstelling voor geschiedenis en archeologie, en voelden de **genius loci** aan. Men kijke maar hoe Horta het volkshuis invoegde in de oude stedelijke context, tussen de kapellekerk en het Zavelplein ; van welke fijngevoeligheid ook de inplanting van zijn later werk getuigt, bv. het Paleis voor Schone Kunsten en het Museum van Doornik ; en hoe Saintenoy of Hankar restaura-

ties aanpakten. Maar deze architecten vielen reeds uit de toon van een stedelijke werkelijkheid waar de eerbied voor het verleden van geen tel meer was. Zo hoorde men bv. wel enkele zwakke tegenwerpingen tegen de wijze waarop de Louisalaan en de Tenboschwijk geürbaniseerd werden « waarbij de dalen van de rivieren die de charme van de Brusselse omgeving uitmaakten, dichtgegooid worden » om de constructies te vergemakkelijken (dwz. vanwege de economie), doch het ontwerp van Blérot om niet ver vandaar langs de Etterbeek en de Maalbeek een wandeling aan te leggen, getuigde in die tijd reeds van een te grote naïviteit. De rivier werd overdekt, en het werd een straat met trieste huizen, waarvan enkel nog de naam verwijst naar wat dit oord eens was. Deze straat is overigens bestemd om weldra, samen met een deel van het Leopoldpark plaats te ruimen voor een stedelijke autosnelweg. De natuurlijke configuratie van deze zone blijft slechts gespaard in de **Jardin du Roi,** waaraan op last van Leopold II niet mocht geraakt worden : dit om het zicht op de vijvers van Elsene te bewaren. De koning hield in zijn aforismen voor dat de opvoeding van het volk ook via de ogen plaatsgreep, doch het grootste deel van de ontwerpen die onder zijn bewind te Brussel uitgevoerd werden, en waarover hij zo fier was, leveren het bewijs dat « de rijkdom slechts medelijden heeft met de rijken », zoals William Morris het uitdrukte. De Louisalaan, waar nog in 1900 de tram niet in mocht, omdat deze de paarden van de luxe-rijtuigen wel eens had kunnen aan het schrikken brengen, is vandaag de dag een soort van kwalijke stadsautosnelweg, en van de dubbele bomenrijen schiet er nog slechts weinig over. Hetzelfde geldt voor de Tervurenlaan, die 7 jaar geleden nog voorzien was van afzonderlijke fiets- en ruiterspaden.

Indien de onweerstaanbare kracht van de meerwaarde van de grond heden nog steeds van dezelfde aard is als omstreeks 1900, dan is er toch een aspekt dat radikaal veranderd is : ons bewustzijn namelijk over onze daden, dat voortaan, in tegenstelling tot wat zich bij het begin van de eeuw voordeed, het blind-zijn nabij is, zowel ten aanzien van de Moderne Stedebouw als ten aanzien van het verleden. Men merkt in

Brussel een bijna fysische afkeer voor de co spronkelijke gebouwen uit het verleden, een ha voor alles wat echt is, die slechts kan bevredig worden door de totale vernieling. Welke redene zou men anders kunnen aanhalen voor het ve nielen van een oorspronkelijk XVI° eeuws hui om daarna een slechte imitatie ervan in de plaa te bouwen (die alsdusdanig van op 200 m a stand te herkennen valt) ? Het kan hier ni enkel een kwestie zijn van onkunde (al ka men, als men bv. het Bruegelhuis bekijkt, twijfe koesteren in dit verband, en zich afvragen of h niet beter ware geweest er voor het « schroon volle overzicht » een foto van te maken, en h daarna af te breken), of van winstbejag (al schij afbreken en heropbouwen wel goedkoper te zi dan restaureren), doch veeleer van een slec geweten, dat het erop aanlegt de herinnerin zelf van het verleden uit te wissen, daar al w het zelf maakt even vals is, en daar het dit een zog van universele gelijkenis wil doen ond gaan.

Om dezelfde reden wellicht bezit Brussel ge uitvoerige fotografische documentatie betreffe de het stedelijk leven tijdens de **Belle Epoqu** schaamte of onverschilligheid hebben bewe dat men enkel in de vergeelde foto's van oude familiealbums op de vlooienmarkt, of bestofte kisten met negatieven bij sjacheraa nog een beeld terugvindt van het leven o streeks 1900. Weifelend tussen de verveling v een te snel prijsgegeven élan, en een geborg leven, opgesloten achter de gekleurde glas-loodramen, die zowel het uitzicht naar buit afschermden, als het geluk van een exclusie vlucht in de gezetenheid van het gezinslev waarborgden. Dit beeld straalt met een dergelij kracht uit deze oude vergeelde foto's dat h zelfs vandaag nog niets aan strijdvaardigh heeft ingeboet.

Heel de Art Nouveau-beweging, zowel de gr Horta als de kleine ongekende meesters, vo haar inspiratie in de vegetale natuur, in de pl een stabiel aards element, en dit met e geseculariseerde spiritualiteit, die via haar lie voor de natuur uitmondde in de Kunst, die godsdienst verving. Het smeedwerk van de

Nouveau, de ornamenten in steen en hout, herscheppen voor een korte tijd in de stad, die voortaan, volgens Maiakowski, voor de mens de nieuwe natuur is, een beeld van de oude, de echte natuur. Een nutteloos floraal konterfeitsel, een voorgevoel van het einde van de ideale natuur, die voortaan bestemd is voor Musea en Natuurparken, waarvan de wintertuinen en de kassen, die toen zo in trek waren, niet meer dan een voorafbeelding waren. Het plantaardig smeedijzer is slechts een afscheid : de nieuwe natuur verdraagt er geen andere. Zo wordt in 1910 het einde van de Art Nouveau — op uiteenlopende wijze — bezegeld door twee gebouwen : Het meest in het oog vallende gebouw op de wereldtentoonstelling van 1910 (het ontstond kennelijk onder een ongunstig gesternte, want het zou afbranden) is het paviljoen dat de architect Victor Rogister bouwde voor de **Fabrique Nationale d'Armes de Guerre.** Met zijn met projektielen opgetakeld dak biedt dit paviljoen. een voorsmaak van de manier waarop thans de industriele producten door de publiciteit gelanceerd worden. Het was in de loop van hetzelfde jaar dat de doodse perfektie van het Palais Stoclet van de Oostenrijkse architect Josef Hoffmann gestalte kreeg. Achter deze twee torens — die radikaal van elkaar verschillen, doch die door de historische afstand nauw met elkaar in verband staan — de ene het produkt van een voortaan uitgeteerde stijl, en de andere de zelfbevestiging van de **Wiener Werkstätte** (die zou blijven bestaan tot in 1932), breekt de onheilspellende dageraad aan van de twintigste eeuw.

Giovanni WIESER

BRUSSELS, CAPITAL OF THE ART NOUVEAU OR THE DISCOVERY OF A SIGNIFICANT STRUCTURE

" We must learn to decipher the " silent " messages as easily as the written or spoken information... "

" It is a collosal error to treat man separately, as if he were a reality to be distinguished from his home, his cities, his technology or his language ".

E.T. Hall
La Dimension cachée
(The Hidden Dimension)

Why present in 1971 an exhibition devoted to the past, even if this past is comparatively recent ? Why did we commit ourselves to show the public architectural facts, façades, details of houses that were built around 1900 ? Why pay attention to works or realizations which are reputedly of inferior or average quality ? Why cling to a completed period rather than concentrate our attention on an active present or a potential future ? Why attach such importance to traces when we expect to find a road, when we are so afraid of seeing the past obturate the future ? Do we have to waste time (contemplating the past) when the needs of the present are more pressing than ever ? Is it a question of increasing our knowledge in historical form ? And could it be that all this (which we display) is superfluous in comparison with our thirst (our needs) to win immediately utilizable knowledge ? Why having collected so many antiquated pictures ? Why bring to light names which have hitherto been completely (or almost completely) ignored ? Why display anonymous things ? Why having so carefully drawn up an inventory when one could fear that it would appeal only to the survivor of a bygone period ? Is such an initiative not, in the last resort, motivated by some sort of sentimental attachment, the advisableness of a university thesis or the fancy of a specialist ?

One should certainly not look here for any provocation with regard to future architecture. We do by no means pretend to " bring half-worn away figures back to life " (M. Foucault). Through the image we have collected spreaded facts, dispersed in an urban space (the big Brussels area). We have grouped (something that has never been done before) fragments (in their variety, shades, modulation, differences) of one and the same discourse : the discourse based upon the language of the Art Nouveau. So that it coult be read. Because this is exactly what it is all about : to contribute to **a reading technique.** A technique capable of making silence speak ; capable of sensitizing whatever the force of habit neutralizes, **to actualize** for the eye, the spirit and the senses what we do not see any longer, **to discover** before they disappear the last fragments of a city : the " leopoldian " city embellished by the Modern Style. That is what fundamentally justifies our undertaking. For, let there be no misunderstanding. We aim neither at writing history (of art) nor archaeology. We consider that the past, at whatever period of time it is situated, can, must (should) always serve the present and guarantee the future : as long as it is seen, perceived, grasped not as **remains** (to be seen, to be known), **witnesses** (to be admired, to be re-cognized), **facts** (to be mentioned), **material** (to be incorporated into a knowledge), **systems** (to be reproduced), **gestures** (to be perpetuated), **class ethos** (rules of conduct to be observed), **ideology** (exem-

plary), but essentially as **incentive** (to invent), **stimulant** (to create), **approach** (reconstituted : itinerary of a creative process, a reasoning, an individual or collective behaviour), **supports** (presented to the sensibility), **selections** (of knowledge), **movement** (of phenomena), **given** (by one man to the other). This is the only way to conceive of a humanism in a **dialectical dimension.** Only in this way can the past be an integrant part of a dynamic culture. The so-called " general " culture could (should) thus take its own characteristic accents ; i.e. the tonic means of constantly calling the world and itself in question. According to an overused expression, culture is maybe " what is left over after one has forgotten everything else ". Well then : let us forget ! This **leftover** is essential. It is " the hidden reality that escapes our control and constitutes the web of human existence " (E.T. Hall, la Dimension cachée, Paris 1971, p.231). That **leftover** is the indispensable factor of every mental structuration, a transindividual responsiveness, the mediate capable of establishing an actual relationship between theory and its applications, between theory and art : art understood as a partly homo ludens-like activity, necessary for a well-balanced life (and not necessarily to produce works or things with an aesthetic finality). Consequently, the historical approach (i.e. looking to the past) must attach an anthropological meaning to its investigation. For, nowadays, man is not satisfied with knowing. " As his knowledge steadily increases ", in the words of Levi-Strauss, " he sees himself knowing, and the real object of his investigation becomes every day a bit more this indissoluble pair made up of a mankind that is transforming the world while transforming itself during its operations ".

When Paul Valéry said of a building that it **speaks,** it was no mere analogy : in a metaphorical form he was indicating the object of the current investigation by the linguistics, the semiology, the theory of data processing.

To say of the architecture that it talks, to me, **receiver,** amounts to postulating that is assumes, with regard to me, the role of an **emitter.** An the speech that it transmits conveys a **messag** it tells us " something ": this " something " is whole of meanings. For, every **system of sign** is finally only a means ; a means to " forg meaning ", a means to make a cultural substanc become intelligible. Any system of signs ha the role of incorporating meaning into the for and of proceeding to such arrangements as make this meaning as pregnant as possible, i. capable of being received, communicated, fe This is why art in general — and more part cularly architecture — is, as a structure bearin a meaning, amenable to a semiological readin adaptable to an eventual semantic study.

Any work can be apprehended, grasped, de cribed in itself as **unity** resulting from the proce conducing the perception to the understandin It must also be readable as integrant part of th whole where it is or seems to be capable being integrated : at this level, it will be re either as a **phrase** belonging to a **phase,** to **sequence,** to a period in the work of an arti or as phrase (door, loggia, bay, bracket, impo grille, cornice, balcony, etc...) of a **the** (façade), or as **organ** (house) of a **sub-un** (street), etc... Consequently, the phrase or t theme are put methodologically as structur with regard to which the work reveals itself articulation of vectors, as a whole of inte dependant facts : the work and/or its deta become thus clear in and through the re tionship that they keep alive with those whi correspond to an identical thematic functio Moreover, a theme, as " significant structure (see L. Goldmann, " Le concept de structu significative en histoire de la culture ", in **Se** **et usages du terme structure,** Mouton, T Hague, 1962), can be situated **at the same ti** inside and outside the work : let it be plas themes, formal themes, themes of sensibili psychological, social, political themes, etc. they all lead to consolidate into well-defin wholes, events, works, dia-synchronological te dencies (i.e. simultaneous and/or developi within a portion of time) : in other words, theme can be seen as tracing the continuati of a phenomenon originating from several p sible sources in time and space. It goes w

hout saying, that a theme can be more significant than another. The themes are hence situated at different levels. But their concatenation must result in their integration within a general structure which defines the total object of an investigation. It is, precisely, in this perspective that one should discover and situate the meaning of our exhibition, based upon the architectural theme: "Brussels 1900". The investigation, the quest (for pictures), the cutting out, groupings, series, confrontations, parallels carried out by Giovanni Wieser and decoded by Franco Borsi (a work they started with in 1967-1968) have led to define an essential structure, prevailing among the urban structures dating from the beginning of this century: outstanding enough, anyhow, to refer to Brussels as "Capital of the Art Nouveau" (Publishing Marc Vokaer, Brussels, 1971). This is an all-important event. The first to be amazed will no doubt be the present inhabitants of the mentioned buildings. Those who will be most surprised will be almost certainly the local specialists in architecture (architects, town-planners, historians). The last to be astonished, if not the most interested: the passer-by and our officials. The most taken aback are a priori the partisans of the leading techniques, of the avant-garde, the students, those very same persons who did not expect us to "produce" such an exhibition. Nothing, however, would be more false than to see in this collection of pictures and graphic documents an attempt to provide a model for the contemporary approach. We are not the defenders of those "old houses" (few of which would deserve to survive). No, it is in the first place at the level of information that the whole (as a whole) constitutes a **revelation:** the revelation of the size of the baroque phenomenon constituted by the Art Nouveau in Brussels between 1893 and 1910, the revelation of works, unknown up to the present time, by Paul Hankar (studies, aquarelles, projects, working drawings, construction details, specifications; projects for industrial buildings which curiously evoke Voysey's technique; project for a sanatorium the elevation of which recalls unexpectedly a Dutch cadence; the even more unexpected transposition of the Arabic writing in ornamental or decorative projects; project for buildings with a metallic ossature; project for a future town where one remarks a proliferation of the fragments in the absence of a comprehensive view); the revelation of twenty-odd forgotten architects flanking celebrities already sacred by History (Horta, Hankar, van de Velde). It is also, at the level of invention, the stimulating revelation of countless details which are sometimes relevant, sometimes superfluous, always useless: that period lolls in the imaginary, it leads to twaddle, confusion, lyricism (Blérot, Strauven, Van Averbeke). It is still, at the level of analysis, the possibility that is being offered of isolating themes (round windows, trefoiled doors, octagonal, rectangular, rounded bow-windows, polyhedrals with three sides, porches, pendants, etc...), of bringing about confrontations (Hankar-Jaspar, Horta-Hankar, Jacobs-Horta, Horta-Pompe, Hankar-Hamesse, etc...), of discovering the stages of an approach (Hankar), etc... It is finally at the level of thought a matter that is broad enough to discover the real birth of the **private architect** whose works we see smoothly identifying themselves with an ancient system, the image-façades finding their place in a docile urban context, the middle-class houses taking root as proud entities, as objects, without any comprehensive planification; enough material also to discover the popular inspiration of Paul Hankar's architecture against the middle-class inspiration of Horta's; enough material, finally, to grasp the sociological motivations of the most genuine creations and eventually bring about the confrontations of that time with those passing through our.

In short, the exhibition "Brussels, Capital of the Art Nouveau" (organized thanks to the untiring devotion of Maurice Culot, pillar of the "Archives de l'Architecture Moderne") and the work written by Giovanni Wieser and Franco Borsi which it defends, justify — to answer the series of "why's" formulated at the beginning of this subject — some of the methodological options which could, in my opinion, serve as a basis for the renovated teaching of architecture, i.e.:

1. The semiological approach to the architectural and urban phenomena (indivisible whole): both at the creative and critical level. We con-

sider semiology as a means — the privileged means — for unclamping the functionalist mechanism, for restoring to the functions their adaptability, tolerance and freedom through the awareness of the impact of their meanings.

2. The necessity of conceiving of the architecture in a structural perspective and in its urban dimension, as the notion of urban **functioning** leads to think any private or public building as being an integrant part of a whole.

3. The consequent renouncement of keeping alive the individualistic tradition of the "architecture at the easel", of the "architecture-object" and the quite as much consequent decision of putting the accent on the **articulation** (of architectural facts) to neutralize the myth of the monument.

4. To stop thinking about the architect as a lonesome individual, supreme author of projects, on behalf of the appearance of a specialist knowing how to express in a spatial way the **social relations** (urban archi-texture) and moved by the will of promoting a democratic approach.

5. The elaboration of an archi-texture implies the knowledge of social-economic and/or technological motivations, as the attack of a problem is inseparable from an ideological elaboration. Therefore, priority must be given to information, concertation, criticism, research in order to make the paedagogical system as flexible as possible and the future creators of the environment willing either to undertake permanent research or to make professionally efficient and profitable operations.

6. The will to induce capable creators to conceive the town in their mind (or to question the city) starting from sociological and anthropological facts, and no longer from abstract schemes.

7. The awareness of the impediments, restrictions, constraints imposed on the archi-texture creation by private property, land speculation, local regulations, anachronistic legal dispositions, is considered as necessary for the adjustment of creation to the invisible demands

VICTOR HORTA 1901
Hôtel Dubois, 80 avenue Brugmann, Saint-Gilles
Herenhuis Dubois, Brugmannlaan 80, Sint-Gillis

of man and society, and also necessary for the advent of an approach of **quality.**

8. The will to raise up inventors of private or public spaces, tending to facilitate **communication** between human beings, implies the necessity to conceive of architecture as a **language.**

9. The necessity of teaching how **to live in a space** (the social space) precedes the **act of building** and entails the extension of the act of building to the pluridimensional realization of the environment.

10. To give the priority to the culture of the imagination above any aesthetical prejudice (i.e. to denounce the danger of satisfying one or all the tastes of a system or a class).

11. To defend the idea that, if architecture is not an **art of façades** (as it might have been thought since Mansart and before the introduction of the curtain-wall), the membrane limiting or surrounding a built space can be adapted to proport and outline, to a plasticity capable of anima a town in sensitive terms.

12. Finally, at the cultural level, the dyna approach to the past (history of architec history of art, history of the towns, e requires that the arrangement of the cri discourse be neither "made of systematic nor of chronological sequences" (M. Fouca hence the substitution of problems for the rative account, the analysis of an approach the description of a masterpiece, the restitu of a program for the praise of a form, mental radiography of a work for its photogra the hidden course of a process for the ro fact.

Amid such options, may our exhibition root and hit the bull's-eye : to implant a cor versy, just enough to make things become c And maybe incite our creators to fill our e ronment with symbols and signs, which man his specific dimension : dream.

Robert-L. DELEVOY

Director of the Ecole Nationale S
rieure d'Architecture et des Arts Vis
President of the Archives d'Archite
Moderne.

DEFENDING AUTHENTICITY

In 1897, during an anthropological investigation of the first Belgian antartic expedition in the Strait of Magellan, Captain Lecointe regretted that the Ona tribe, exterminated by white colonizers, had disappeared and " that we do not even have a complete documentation on their short history ".

In 1903, the Brussels town administration " got moved at the idea of the destruction by housebreakers, or the whimsical transformation by the owners, of many sites or buildings which, during the past centuries, charmed so many generations of Brussels inhabitants. It therefore voted a credit for the **" Amis du Vieux Bruxelles "** to make a series of photographs with a view to " bring together these documents in a series of monographs which would be the respectful summary of all our local antiquities ".

The Belgian " Belle Epoque " had an accurate (exact) awareness of itself, it knew that the industrial and bourgeois civilization was incompatible with any other system, hence its intolerance. Brussels was living a period of expansion and intense transformation, but was also at the beginning of a shift from the centre and the ideal of country-life. Louis Verniers explains the phenomenon in the following terms : " we are not driven from the city by the love for the country, but by the land increment value ". At a lower cultural level, we record the long and vain resistance of the poor to the compulsory evacuation of the historical neighbourhood of the pentagon, often led on the doubtful pretext that " the buildings were not healthy **because** twelve or sixteen persons live together in only one room (sic) ". The fatal alliance between speculation and progress is such that even the improvement of sanitation and living conditions seldom provokes outbursts of joy among the working class : they felt that a certain quality of human relationship was lost for ever and would never be compensated by sanitory improvements.

Most of the Modern Style architects put forward by the present exhibition thought that there was still a solution to the problems of town-planning. They mainly worked with a view to elaborate a new mode of expression. After the profusion of historical imitations and eclectic combinations, they realized that what mattered was " not to copy the forms of tradition, but to understand its meaning " (Serrurier-Bovy). But, precisely, the intolerance of the bourgeois civilization at the level of tradition (what is accepted as given and natural, without any other justification) was to make difficult the position of the innovating architects. Even the spirit of tradition could not bring a solution to the architectural problems during Industrialism. This is proved by the illusion of redemption by art, seen as moral category, or the aesthetic socialism of a Morris

or a Van de Velde. Nevertheless, thanks to this naive belief " the Art Nouveau appears as the productive misunderstanding that allowed the new to become the modern " (W. Benjamin).

This exhibition puts the accent on the work of " minor " architects for two reasons : first because the story of a style is before all the story of its acceptance. It is not only the presence of Horta, Van de Velde, Hankar that, for a while, turned Brussels into the " Capital of the Art Nouveau ", a city that nearly achieved Wiertz's dream to compete with Paris and that was the nucleus of new artistic trends and new ideas. There was a general atmosphere, an impetus too quickly retired within itself, but to which many architects and craftsmen and their public contributed their share.

The second reason is a personal one. For the layman like me, the more fantastic, less " classical " houses of a Blérot or a Cauchie are easier to understand than Horta's buildings. Proust, in his " A la recherche du temps perdu " (Remembrance of things past), says that after a while what we see in photographs is not so much their aesthetic quality than rather their historical aspect : what becomes preponderant are the characteristics of a time. We could say the same for architecture, and that is the reason why Victor Horta's buildings are easily integrated in a laying out of historical houses, whereas for instance, Strauven's house, 11 square Ambiorix, is generally considered by all Brussels inhabitants and many foreigners as the typical Modern Style house, because they notice it for its very exaggeration. Personally, I was led to the Modern Style through Blérot's " house-castle ", at the corner of rue Vilain XIV and avenue General de Gaulle. I learned to understand the Art Nouveau thanks to its fantastic chimneys of white stone, the lizards-dragons hanging from its gables, mouth open downwards, the iron work of its balconies and their floral decoration. Unfortunately this house has disappeared before we thought of the present exhibition. Moreover, Blérot's life is a good example of a Modern Style architect's lot. After an intense professional activity (of which several tens of buildings still remain), Blérot merely completed his " house-castle ". He worked on it from 1901 to 190
After the First World War, he devoted himself t
the reconstruction of the Elzenwalle castl
which had been shellstruck during the conflic
On old foundations, he gave the castle a ne
aspect that still reminds us of the Moder
Style, but only as quotations, as a memory. Th
building is crowned by a structure in concre
coated with stone and with a cusp at the to
It sheltered a wind current-generator, one
Blérot's inventions. He had pottered about
odd jobs, full of genius, ranging from the mech
nism to compensate the seasonal dilatation
the wood of the carriage gateway to the aut
mobile cut into two parts which became, wi
a central lenghtening-piece, a sort of tw
headed monster. For Adorno, the potterin
about, ancestor of the modern do-it-yourself,
the pre-eminently bourgeois virtue. In the Ody
sey, it proves Ulysses' supremacy (he show
his skill at woodwork only to assert his superior
ty, even if it is not necessary). Nowadays, it ha
fallen and has become a new slavery for th
petty bourgeois who makes it by econom
Blérot lands in his province castle almost lik
Ulysses, sort of voluntary Robinson Crusoe wh
makes his home (a real castle) autosufficien
detaches it from a time an artist of his kind n
longer needed. A pointillist portrait, painte
around the '20s, shows Blérot with a dark gre
suit, waistcoat and gold watch-chain, the rig
hand on a gothic column, and in the left han
a half unrolled scroll of architectural drawing
At the back, the restaured castle appears amid
the trees. Blérot looks at the onlooker, b
slightly sideways ; his look is turned towards th
past. He was not an exception. The author
one of the most beautiful Modern Style wor
in Brussels, Rosenboom, Horta's pupil, cam
back to the Louis XVI style, Jaspar, Hankar
brother-in-law, turned to the mosan styl
Hamesse got dragged down... etc... Horta, o
and disappointed, sold his drawings as was
paper (the exhibition presents one of the fe
left). Very few architects could find a link wi
the modern movement.

This exhibition tries to help rescuing some of th
many buildings threatened by demolition. Th
effort does not aim at enhancing " art works "

at preserving evidence "for history's sake": it rather intends to favour a reasoned relationship with the past. Indeed, there is no question of rescuing houses of a time or a class (after all, they heated their stables but not the staff lodging, and they had precious books bound in human skin, of God knows which big industrial) searching for a vibration of the soul : our historical approach should rather be the search for relations, concordances.

There are many connections between our time and the time of the Art Nouveau, and they go well beyond a transitory "revival" or a philological or commercial restarting.

Brussels, where destruction of the past is relentless, knew, in 1969, an attempt of resistance to demolitions in the "Marolles" (practically the last popular residential nucleus within the historical city centre). The inhabitants firmly resisted and prevented the old dwelling blocks from being pulled down and replaced by an office building : postponement of the inevitable. Private speculation had to give up for a while, but public authorities will surely take it over : a railway flyover is to cross this historical neighbourhood. (There they pull down to renovate, of course, but also by a mechanism henceforth immanent to the building industry that does not allow interruption in the productive process, even in a country where there is no real housing problem). This automatically reminds us of the "Monts des Arts" problem, where the Nort-South Junction helped to overcome the difficulties of reconstruction of the blocks pulled down in the city centre, thanks to the new and numerous demolitions made necessary for the opening of the railway axis.

The best Art Nouveau architects were modern but greatly respected the past. A lot of them, attentive to the "genius loci", were passionate with history, archeology. Just see how Horta inserted the "Maison du Peuple" (People's house) in the old urban context, between the "Eglise de la Chapelle" and the "Place du Sablon", the sensitiveness reflected in two later works : the Tournai Museum and the "Palais des Beaux-Arts", or Saintenoy's or Hankar's way of restauration. But these architects already overhung in an urban reality where the past was neither respected nor taken any longer into account. There were some vague protests about the way of urbanizing the avenue Louise and the Tenbosch neighbourhood "filling in valleys and rivers that lent charm to Brussels surroundings" for the convenience of building (it is to say for economy's sake). But Blérot's project of making a promenade not far from there, along the Maelbeek, was already at that time too a naive idea. After having been covered, the river will become a street flanked by sad houses only its name reminds people of what the place once was. Furthermore, this street, with a part of the Parc Leopold, is to disappear very soon to make room for an urban motorway.

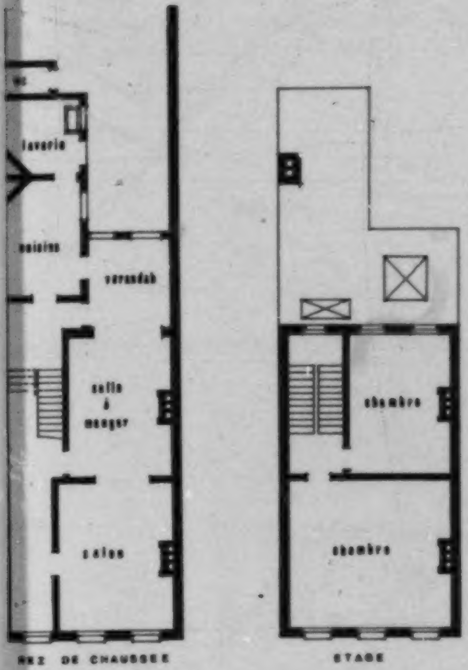
The natural lay of the area has remained intact only in the "Jardin du Roi" made unassignable by Leopold II to preserve the view on the Ponds of Ixelles. The king asserted in his "aphorisms" that the people's education was also a visual one. Nevertheless a lot of projects achieved in Brussels under his reign, and which filled him with pride, prove us that "wealth has mercy only for the wealthy" in the words of William Morris. Still in 1900, no tramway could go through the avenue Louise because it could have frightened the horses of luxury carriages ; today, it is a sort of bad urban motorway and, very little remains of its double line of trees. It is the same thing for the avenue de Tervueren, which still had, seven years ago, bicycle- and riding-tracks.

If the irresistible strength of the land increment value is today of the same nature as in 1900, one aspect has completely changed : the awareness of our actions, in opposition with what happened at the beginning of this century, is now nearly blindness towards modern town-planning as towards the relationship with the past. There is an almost physical aversion for the original work of the past, a hatred of the authentic that can be allayed only by total destruction. That is the only way to explain why we pull down a real 16th century house to build in its place a poor imitation, recognizable as such at a distance of 200 yards. It cannot only be

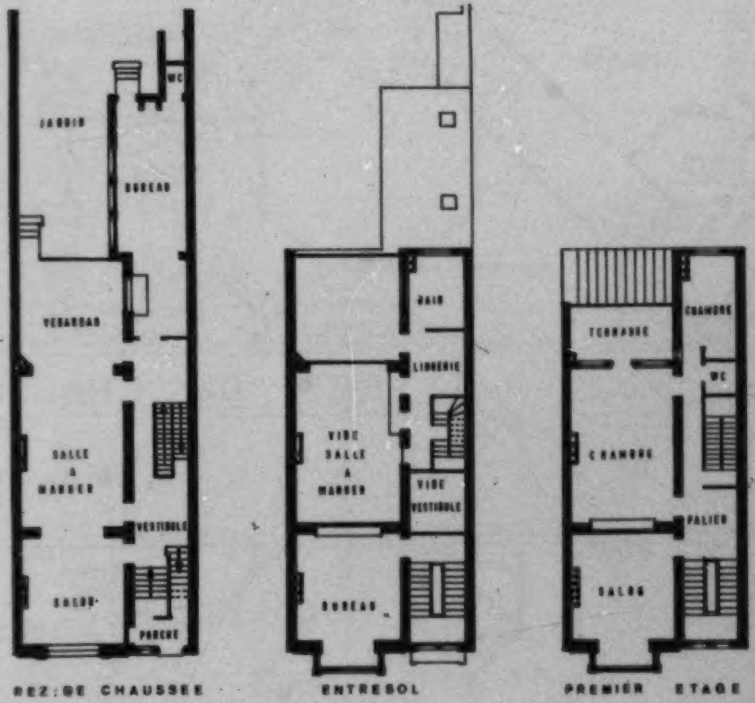
a problem of uncompetence (though in the case of Bruegel's house, for instance, we can some doubts and wonder whether it would not have been better to take a picture of the " respectful memory " and then pull it down) or of the search for profit (though pulling down and rebuilding yield more than restauring), but it is a problem of bad conscience aiming at eliminating the very memory of the past, by doing everything evenly false, by loosing it in a universal similitude.
For the same reason maybe, Brussels has no big picture collections on the urban life at the Belle Epoque. Shame or indifference, whatever the reason, we can only find a picture of the life around 1900 among old family pictures on the Flea Market or in dusty boxes of negatives in second-hand shops. Wavering between the boredom of a too soon abandoned impetus, a life " at home ", behind coloured glasses that prevent from seeing outside, on one hand, and the happiness of the exclusive refuge in the convenience of family life, on the other hand, this picture comes out of those old faded photographs with such a strenght that still today it is offensive.

From the famous Horta to the unknown coxcomb, the whole movement drew its inspiration from vegetal nature, the plant, stable element, bou[r] to the earth, in a secularized spirituality that, f[...] the love of nature, led on to Art, substitute f[...] religion. The iron work of the Modern Style, i[...] stone and wooden decoration, re-create for [...] while a picture of the former, real nature, in th[...] city which has become a new nature for ma[...] as Maiakovsky put it. Useless floral mimes[...] omen of the end of an ideal Nature, hencefor[...] destined to the " Musée des Parcs Naturels ", [...] which the fashion for winter gardens and gree[...] houses is only a farewell : the new nature do[...] not tolerate any other. In 1910, two buildin[...] mark, though in a divergent way, the end [...] the Art Nouveau. The most striking building [...] the World Exhibition of 1910 (born under [...] unlucky star, for it burned down) is the pavili[...] designed by Victor Rogister for the " Fabriq[...] Nationale d'armes de guerre " (National Facto[...] of war material). With its roof bristling wi[...] shells, this pavilion foreshadows the use of i[...] dustrial products launched by advertisement. T[...] same year they finish the gloomy perfection [...] the Stoclet Palace designed by Austrian arc[...] tect Hoffmann. Behind these two towers, o[...] last product of an exhausted style, the oth[...] assertion of the Wiener Werkstätte (it will survi[...] till 1932), completely different but, for us, clos[...] united by the historical distance, behind the[...] two towers the 20th century is gloomily dawnin[...]

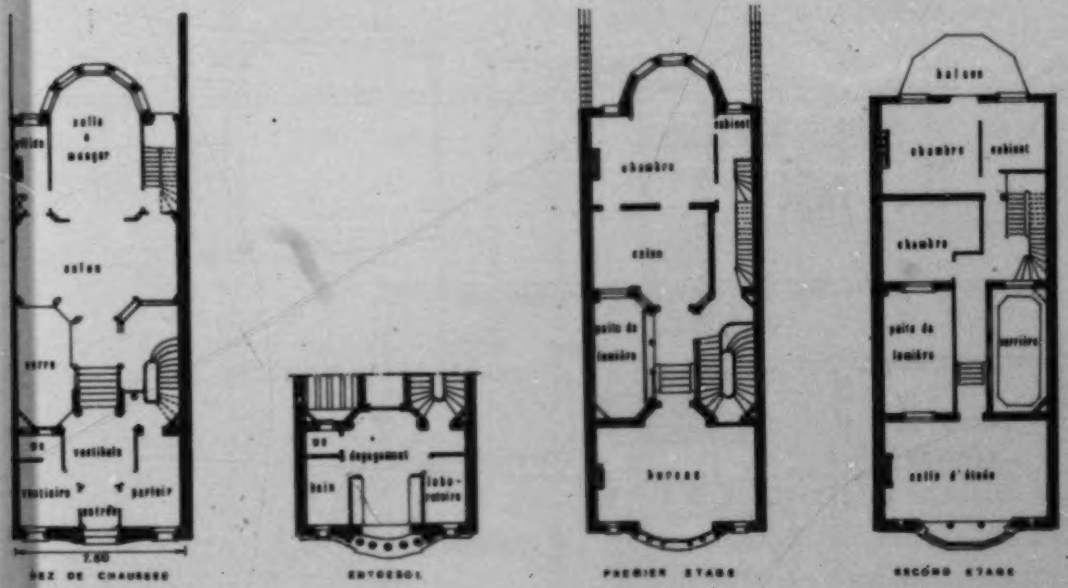
Giovanni WIES[...]



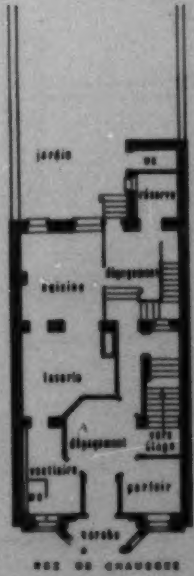
Maisons bourgeoises type 1830-1880.
Burgerswoningen van het type 1830-1880.
Middle-class houses, type 1830-1880.



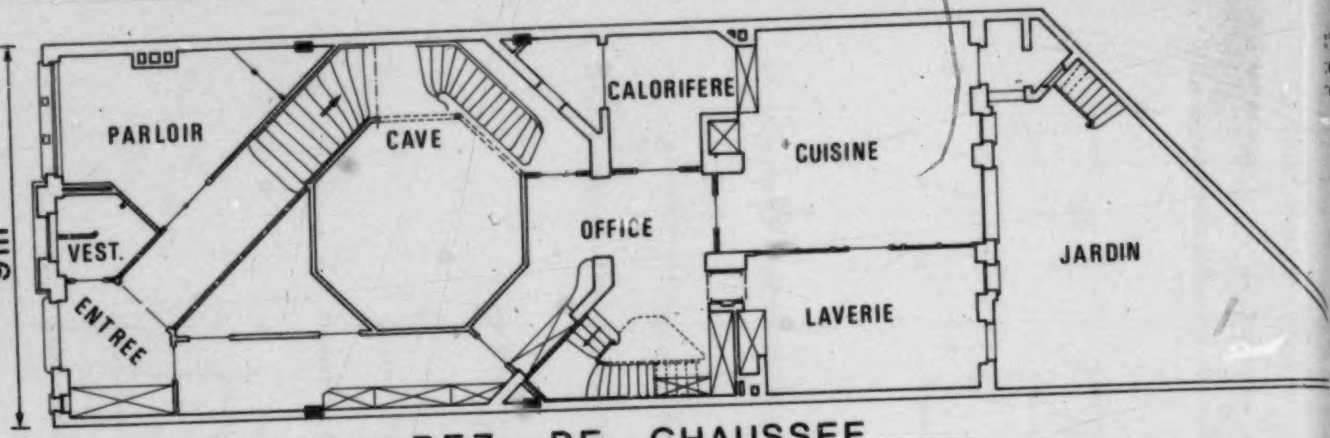
PAUL HANKAR 1893
Habitation personnelle de l'architecte, 71 rue Defacqz, Ixelles.
Eigen woning van de architect, Defacqzstraat 71, Elsene.
Private residence of the architect.



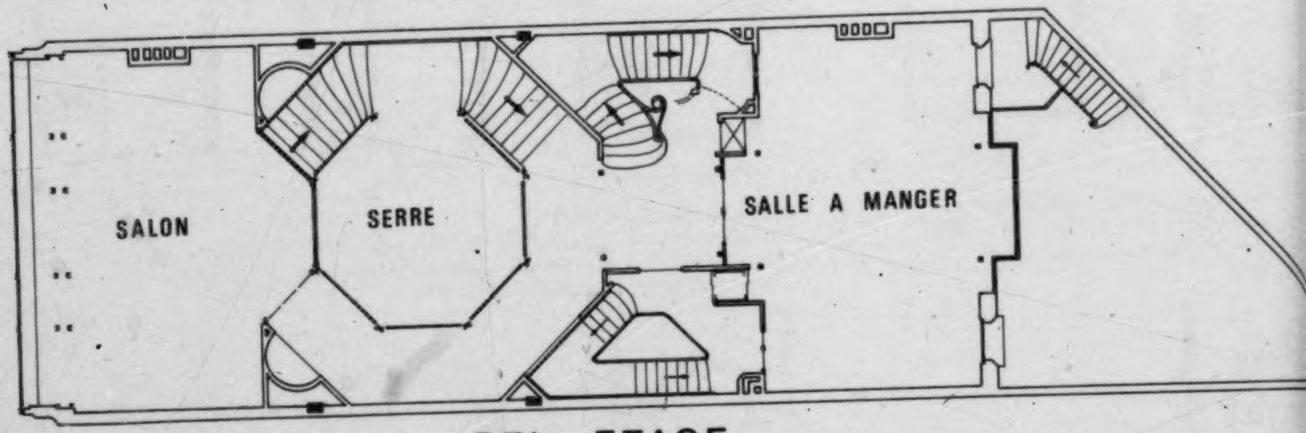
VICTOR HORTA 1893
Hôtel Tassel, 6 rue Paul-Emile Janson, Bruxelles.
Herenhuis Tassel, Paul-Emile Jansonstraat 6, Brussel.



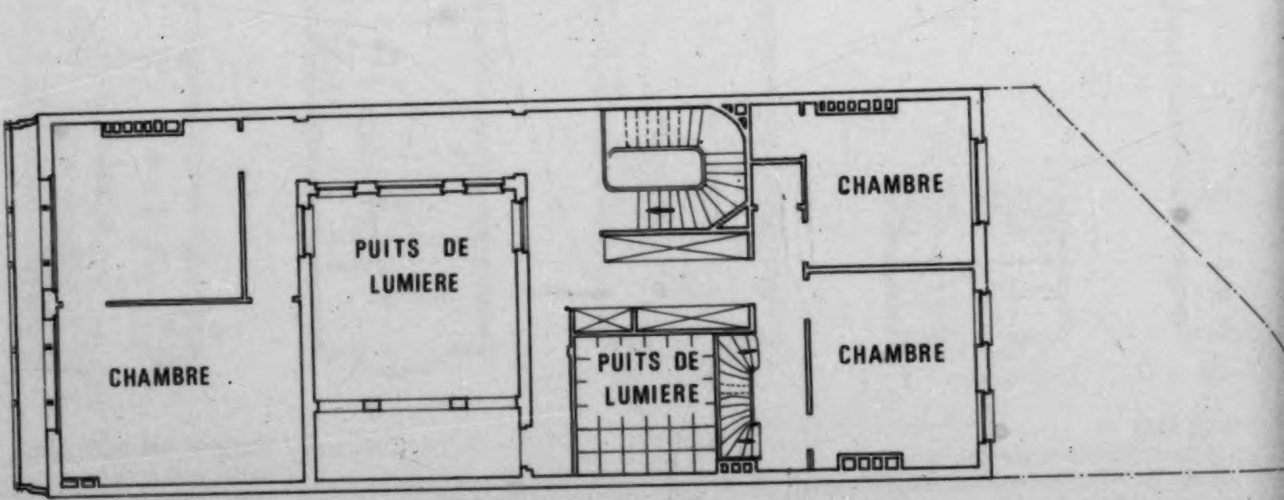
ERNEST BLEROT 1900
Hôtel particulier.
Herenhuis.



REZ DE CHAUSSEE

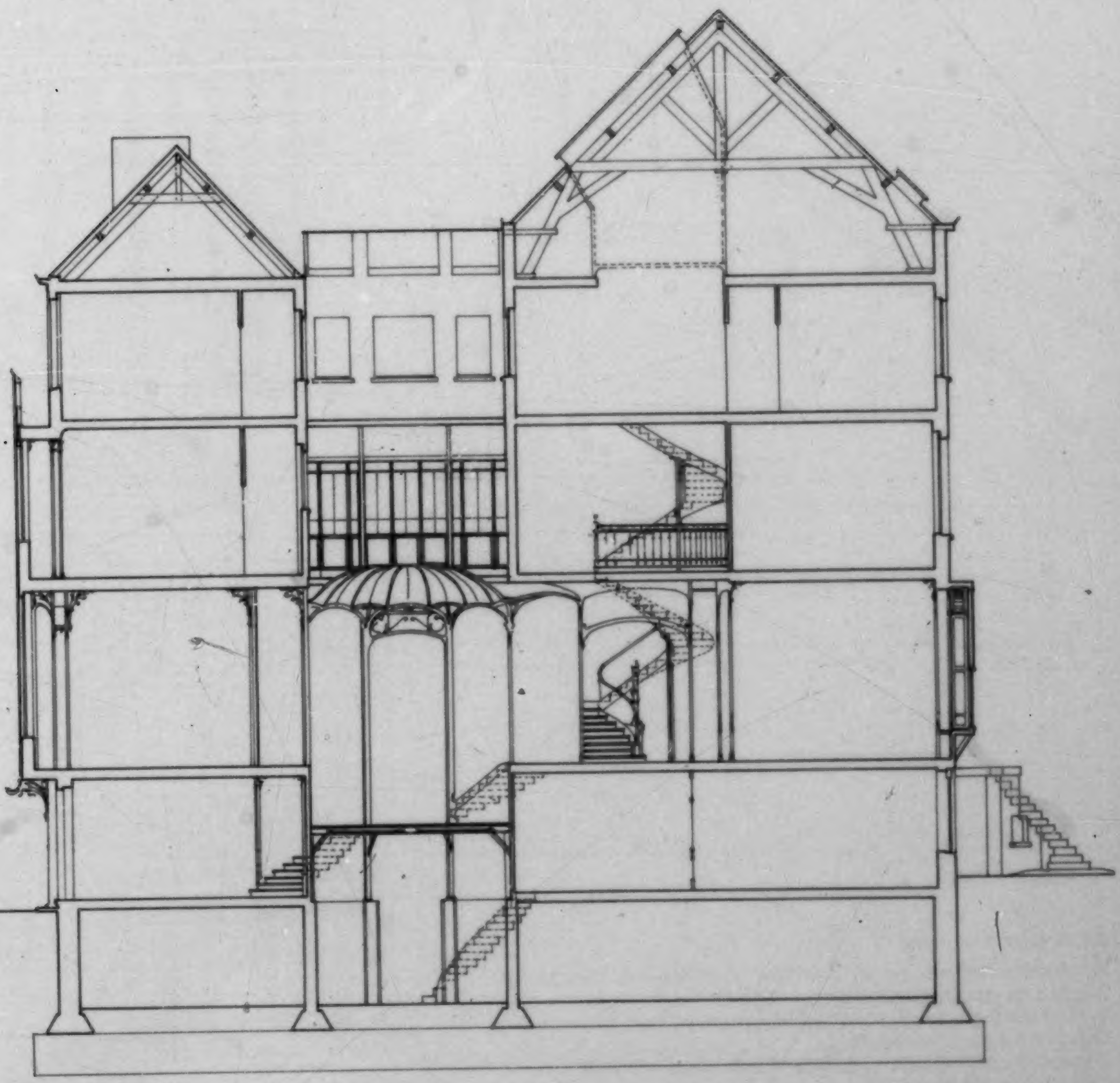


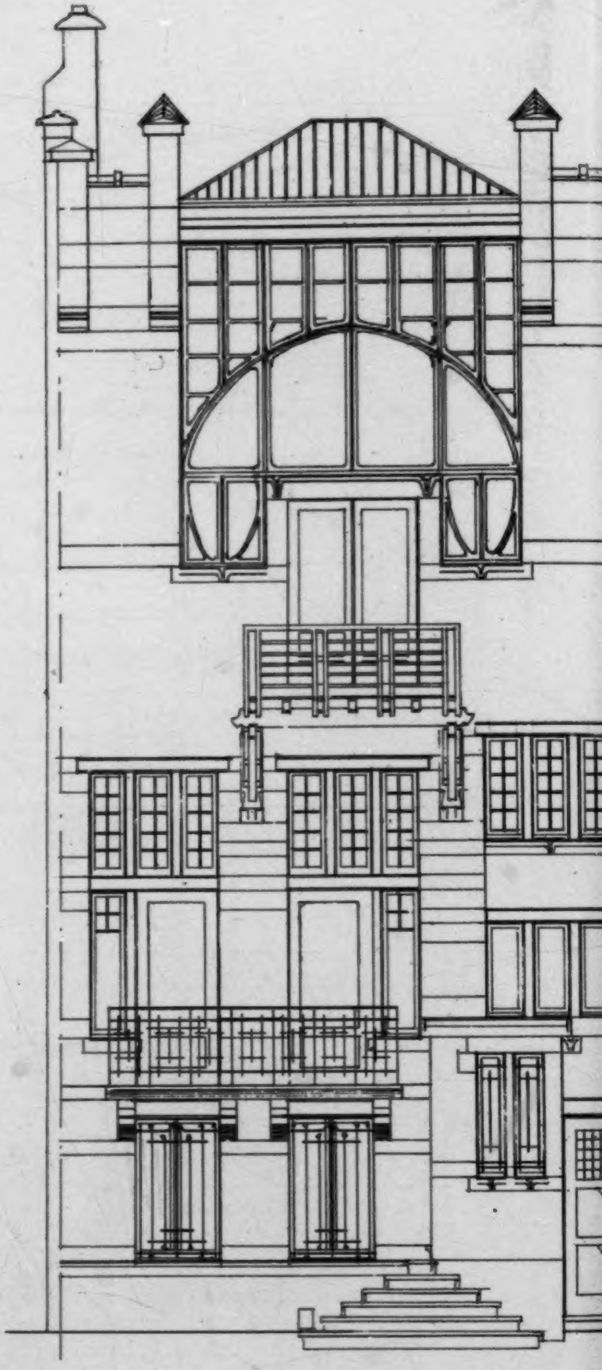
BEL ETAGE



2ème ETAGE

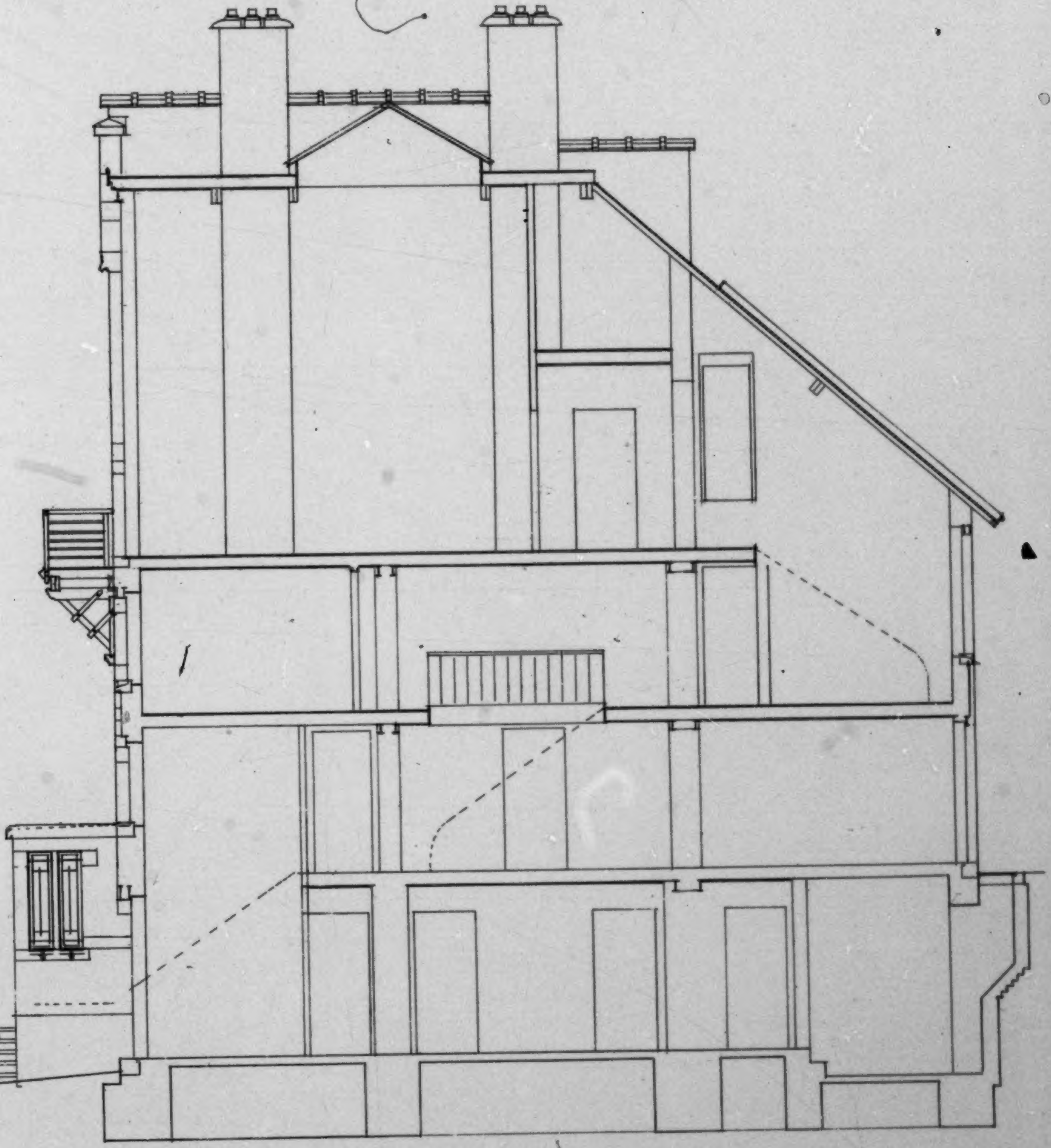
TOR HORTA 1895
el van Eetvelde, 4 avenue Palmerston, Bruxelles.
enhuis Van Eetvelde, Palmerstonlaan 4, Brussel.





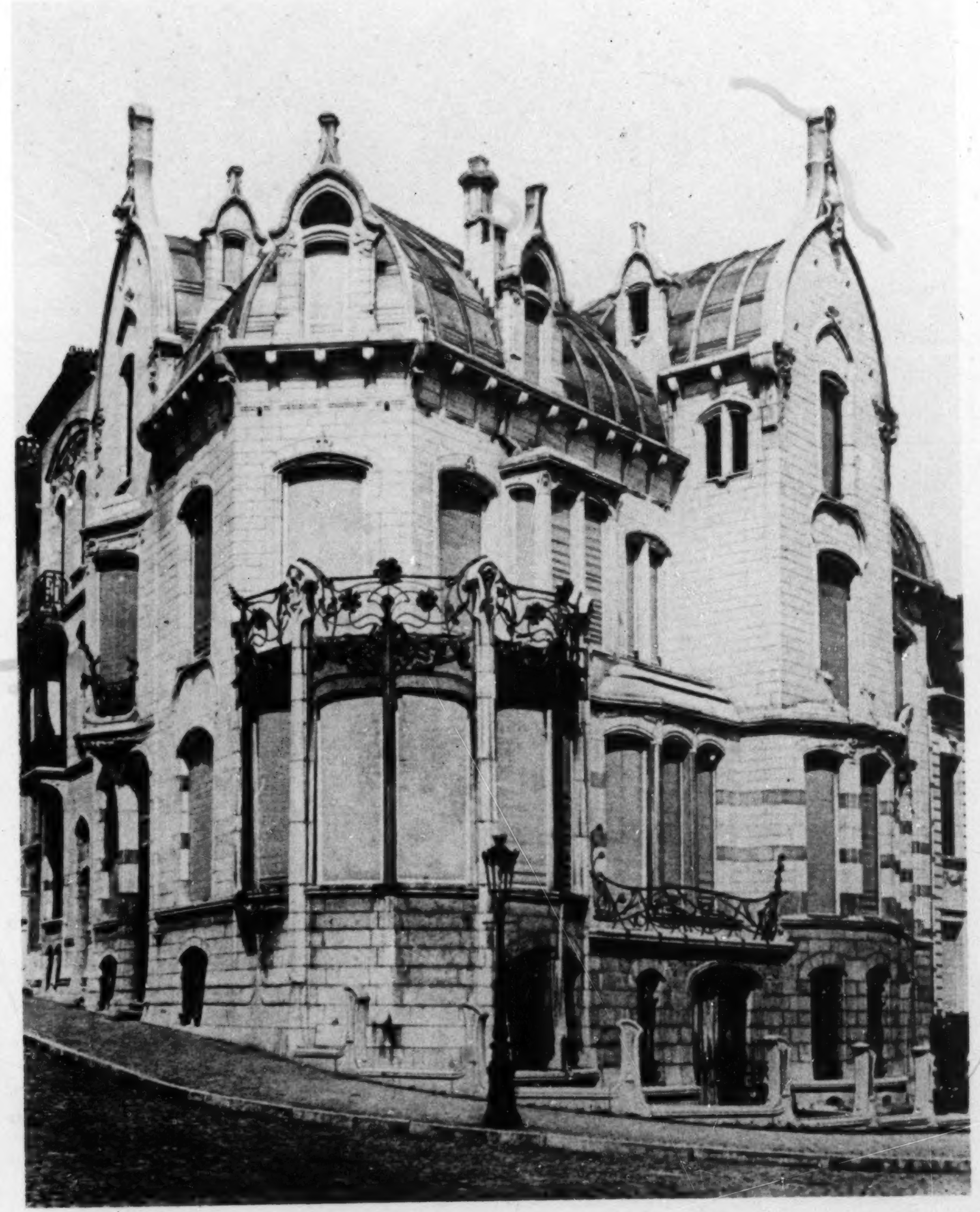
PAUL HANKAR 1898

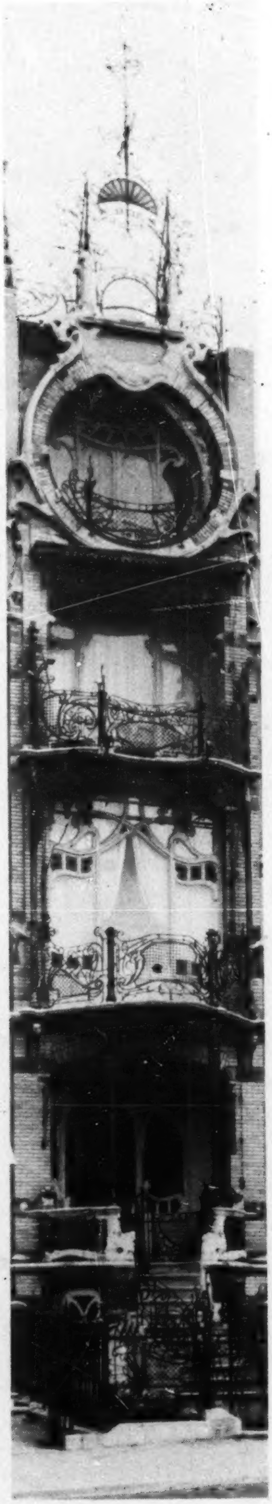
Habitation et atelier du peintre Bartholomé, Bruxelles.
Façade et coupe transversale.
Atelierwoning van de kunstschilder Bartholomé, Brussel.
Gevel en dwarsdoorsnede.
Residence and studio of painter Bartholomé, Brussels.
Façade and cross-section.

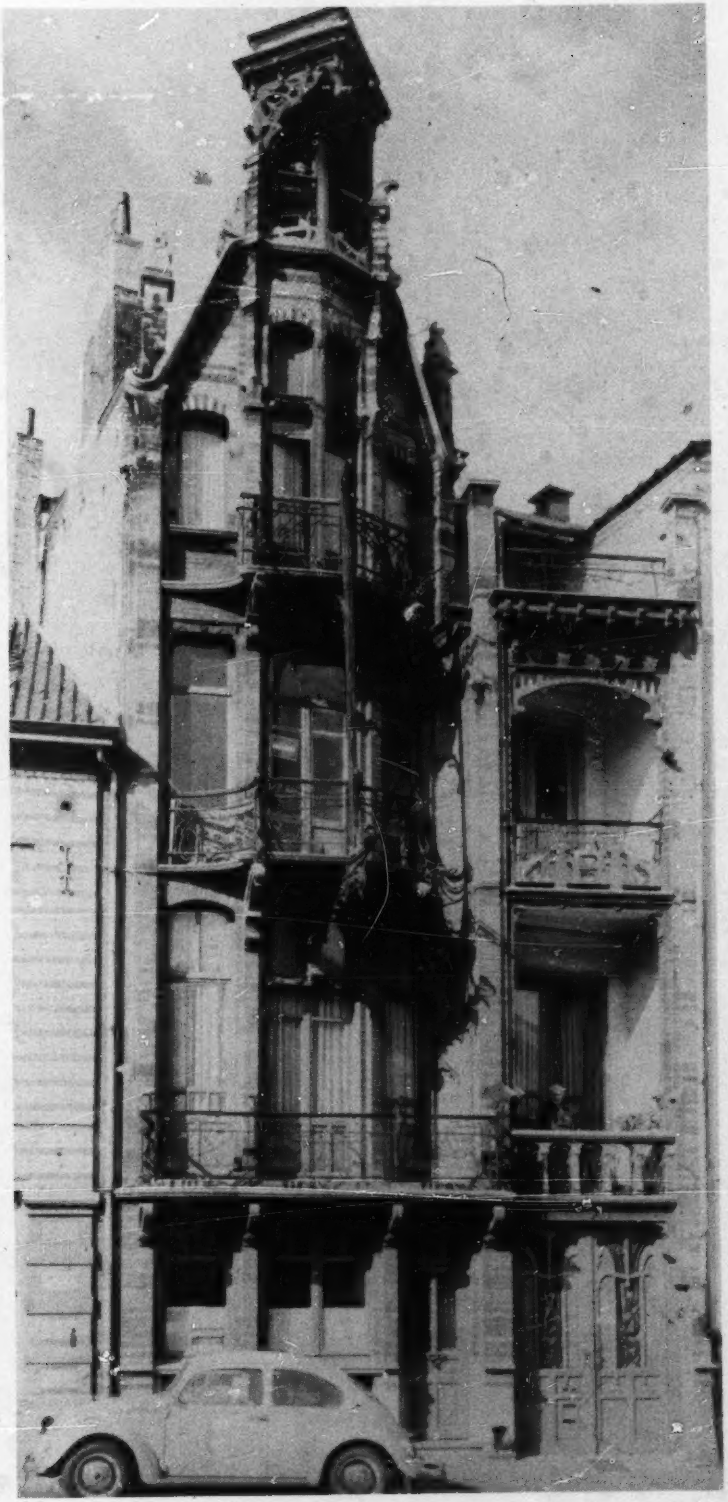


1

3



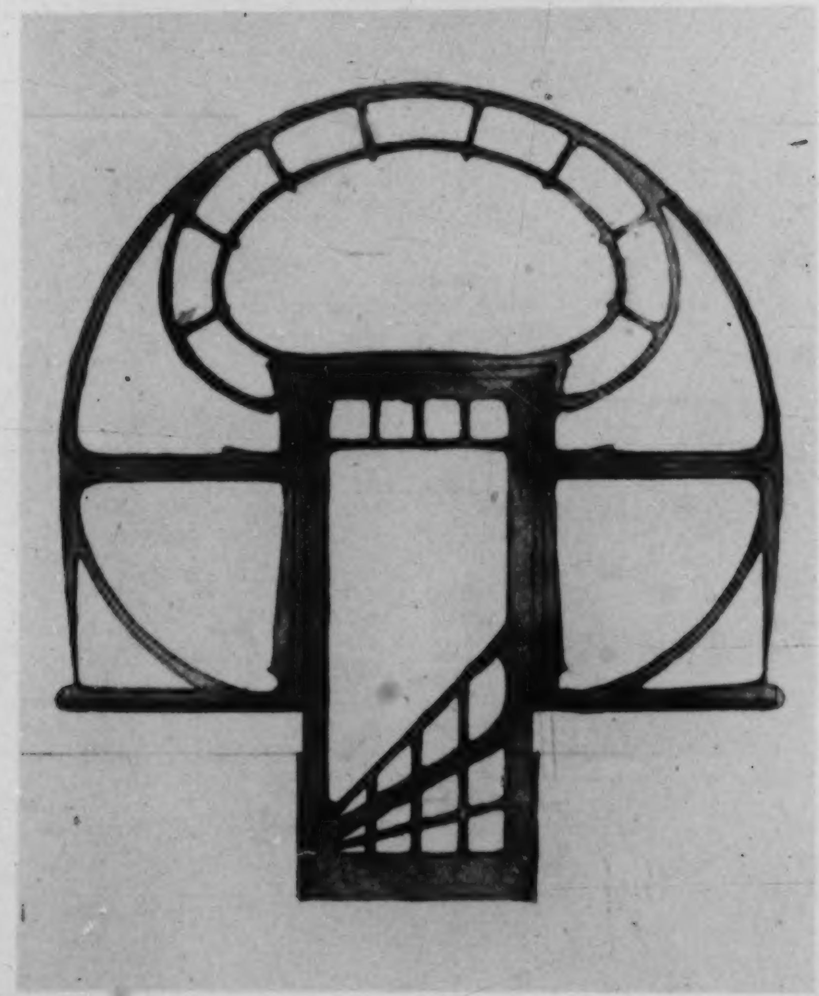


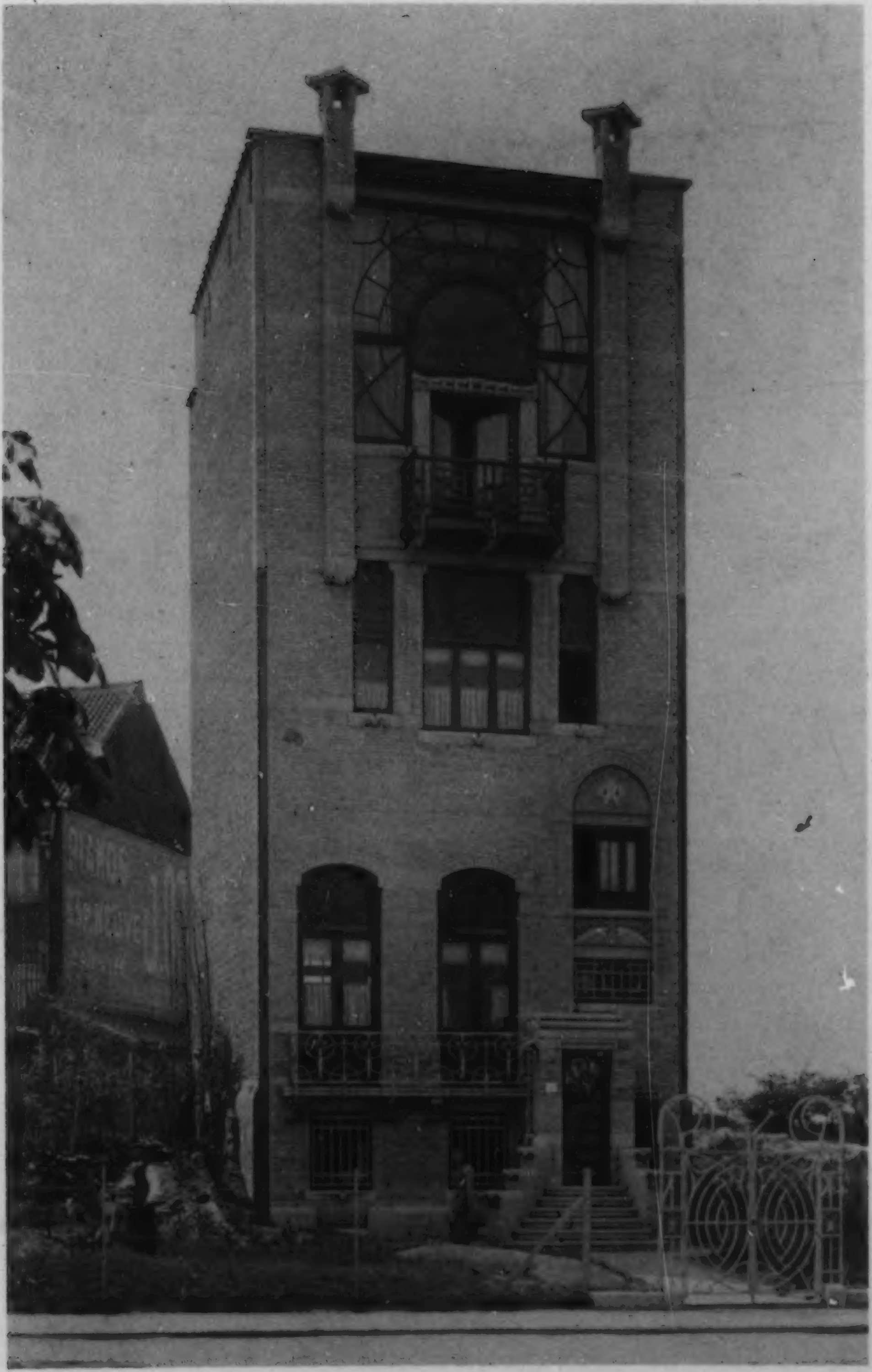


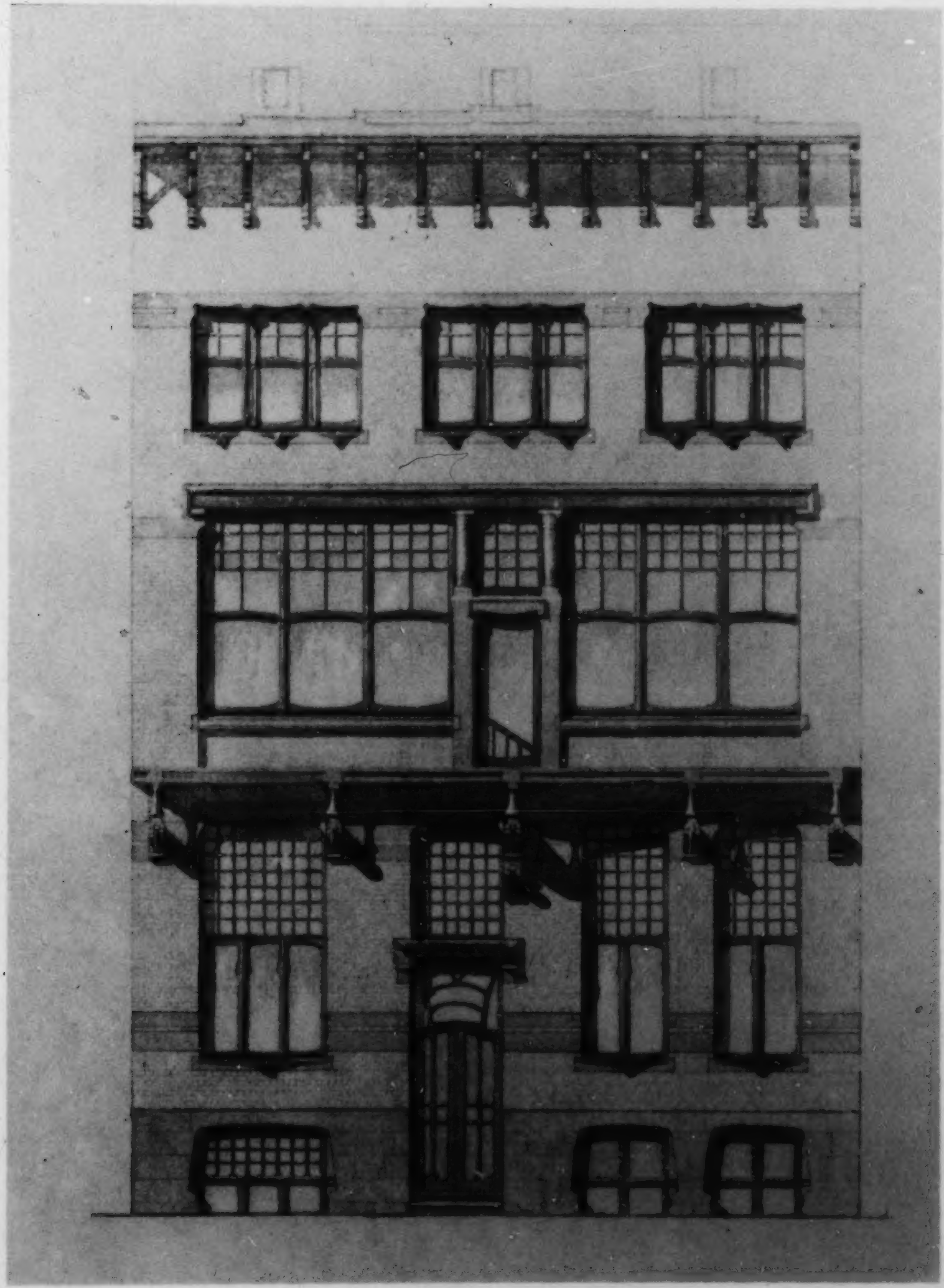
7 | 8

9 | 10

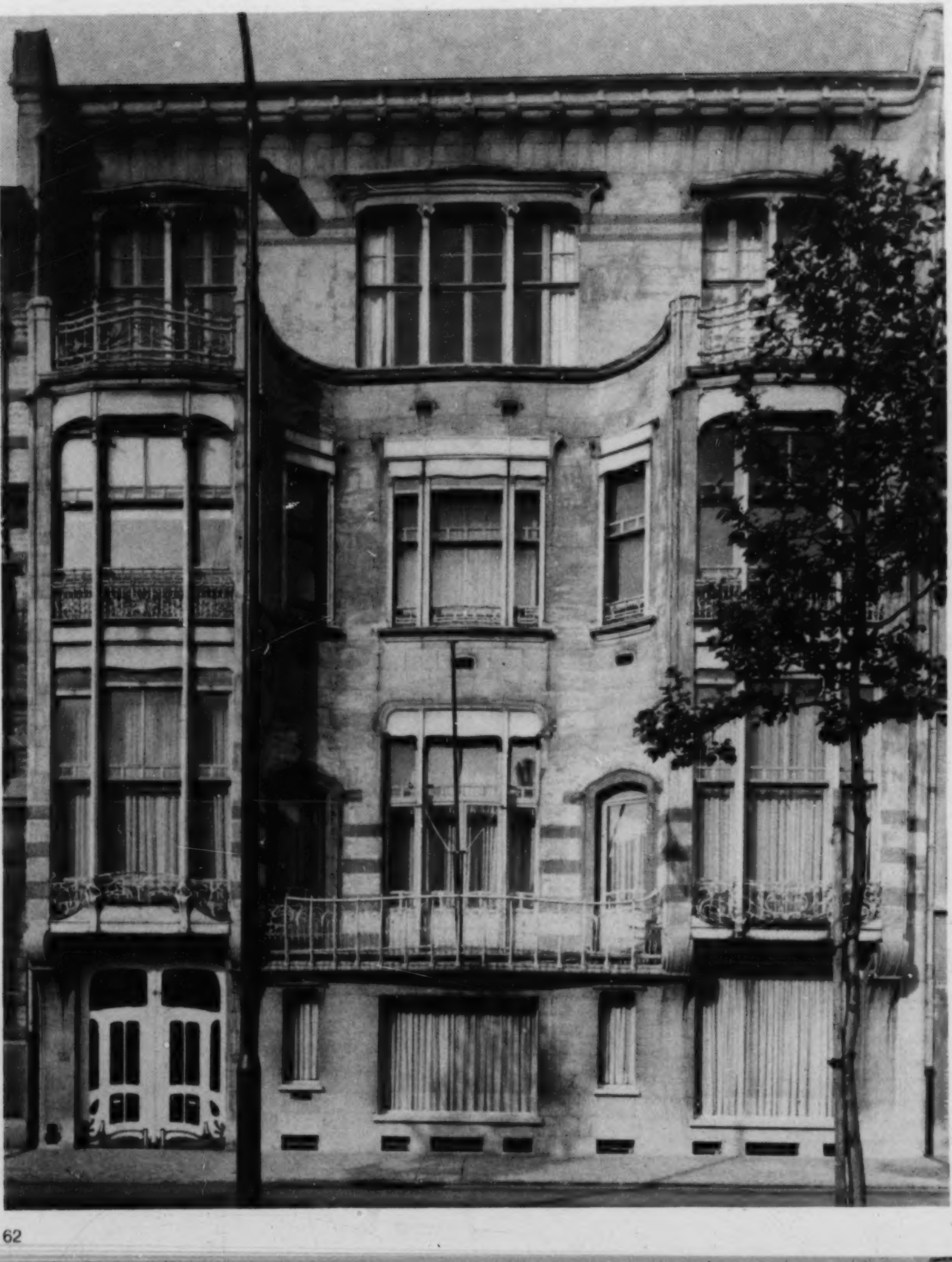
12



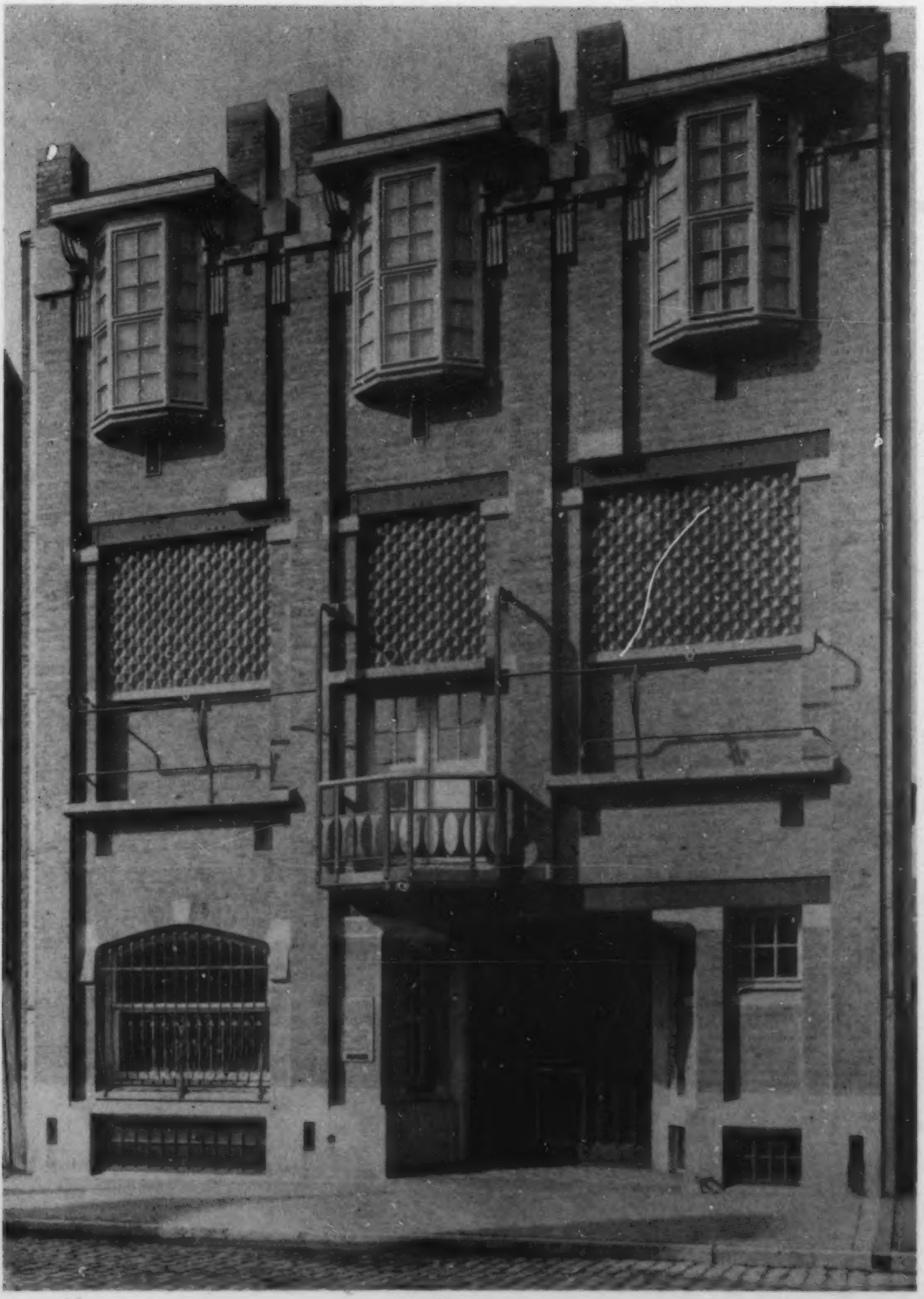


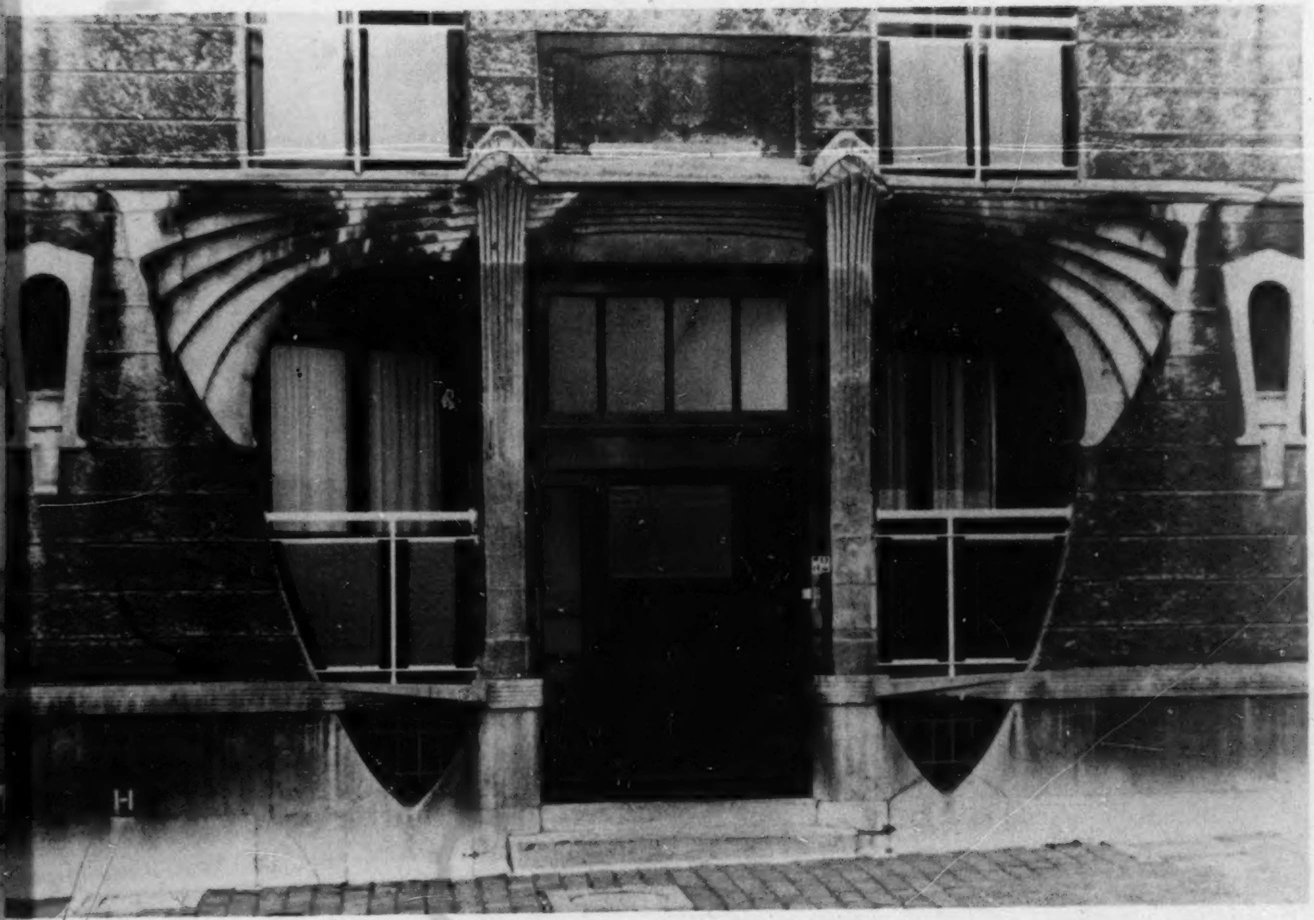


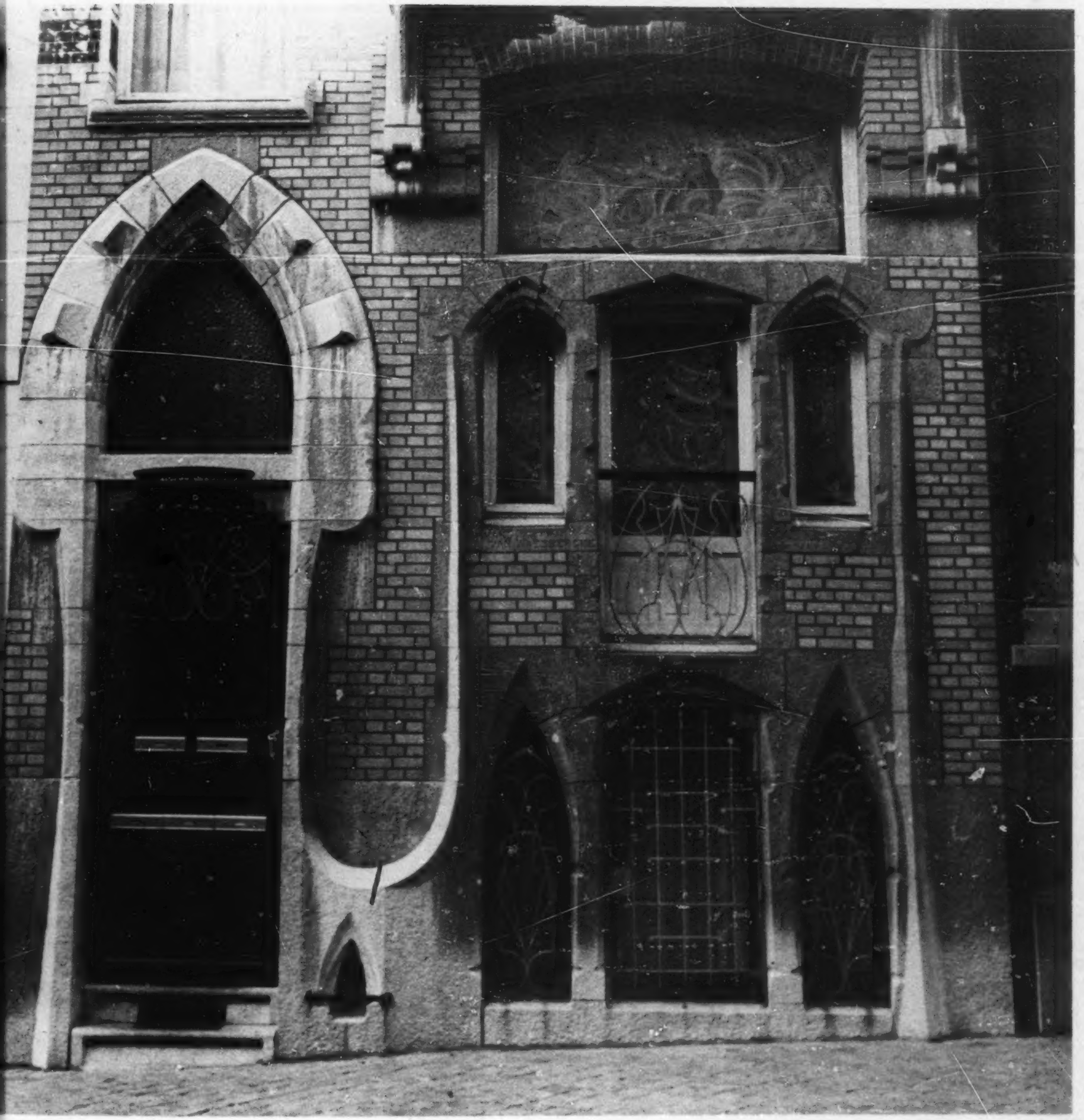
18



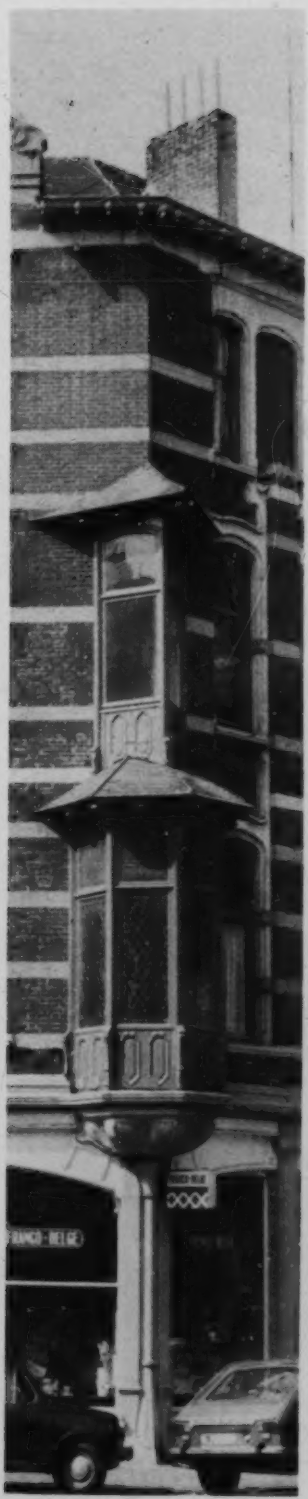
19





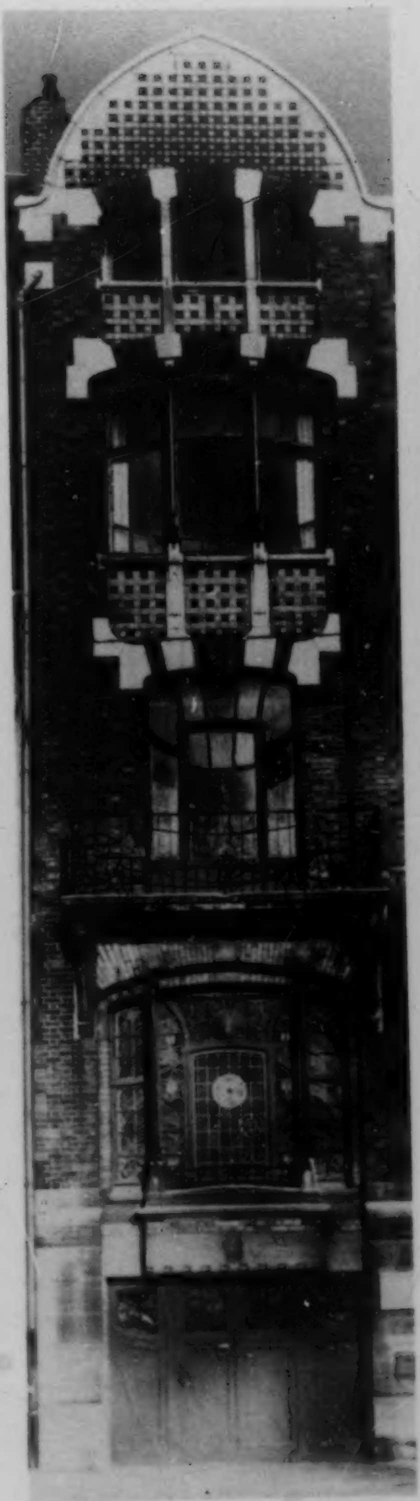


25



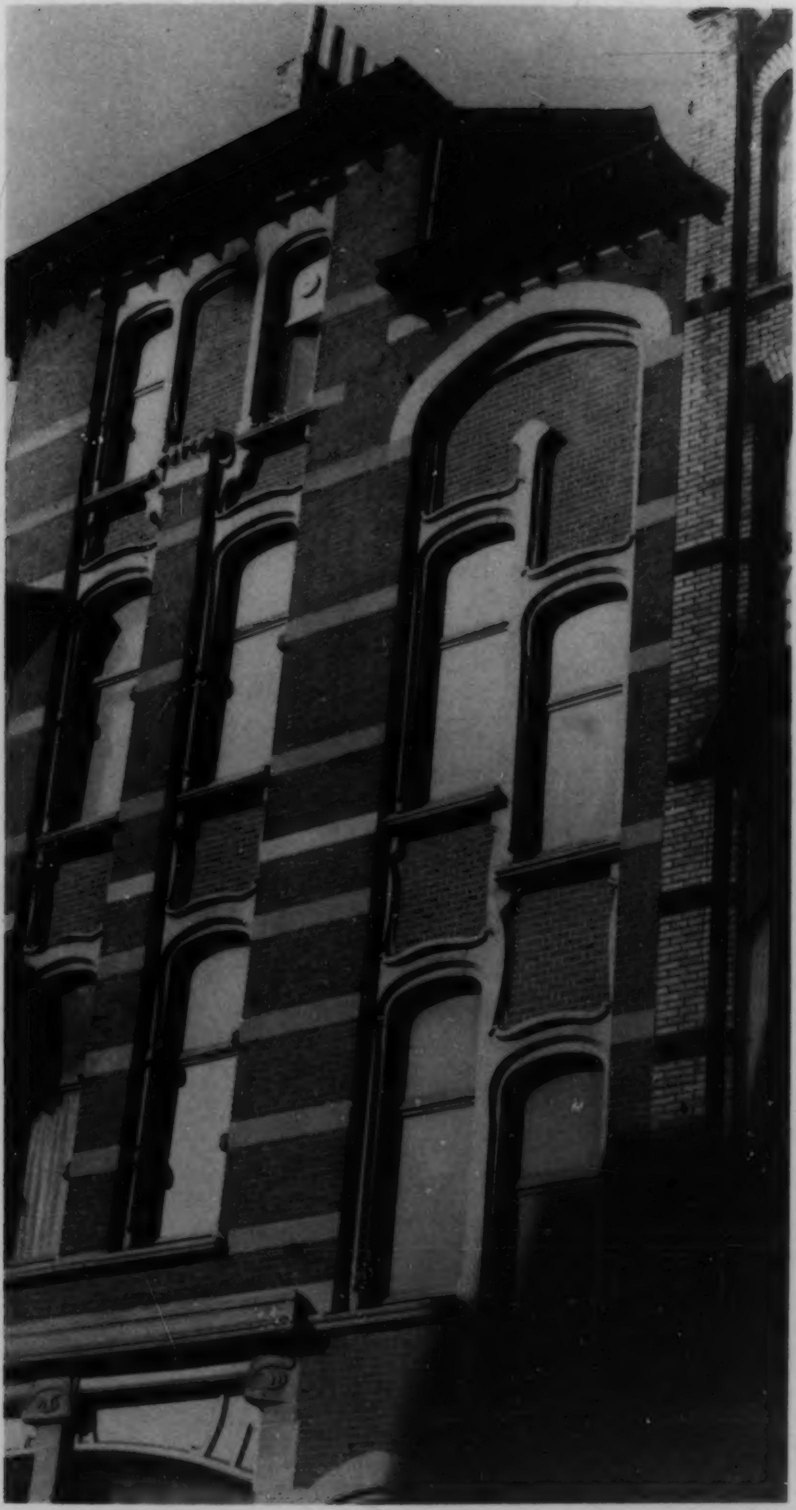
29

27 28

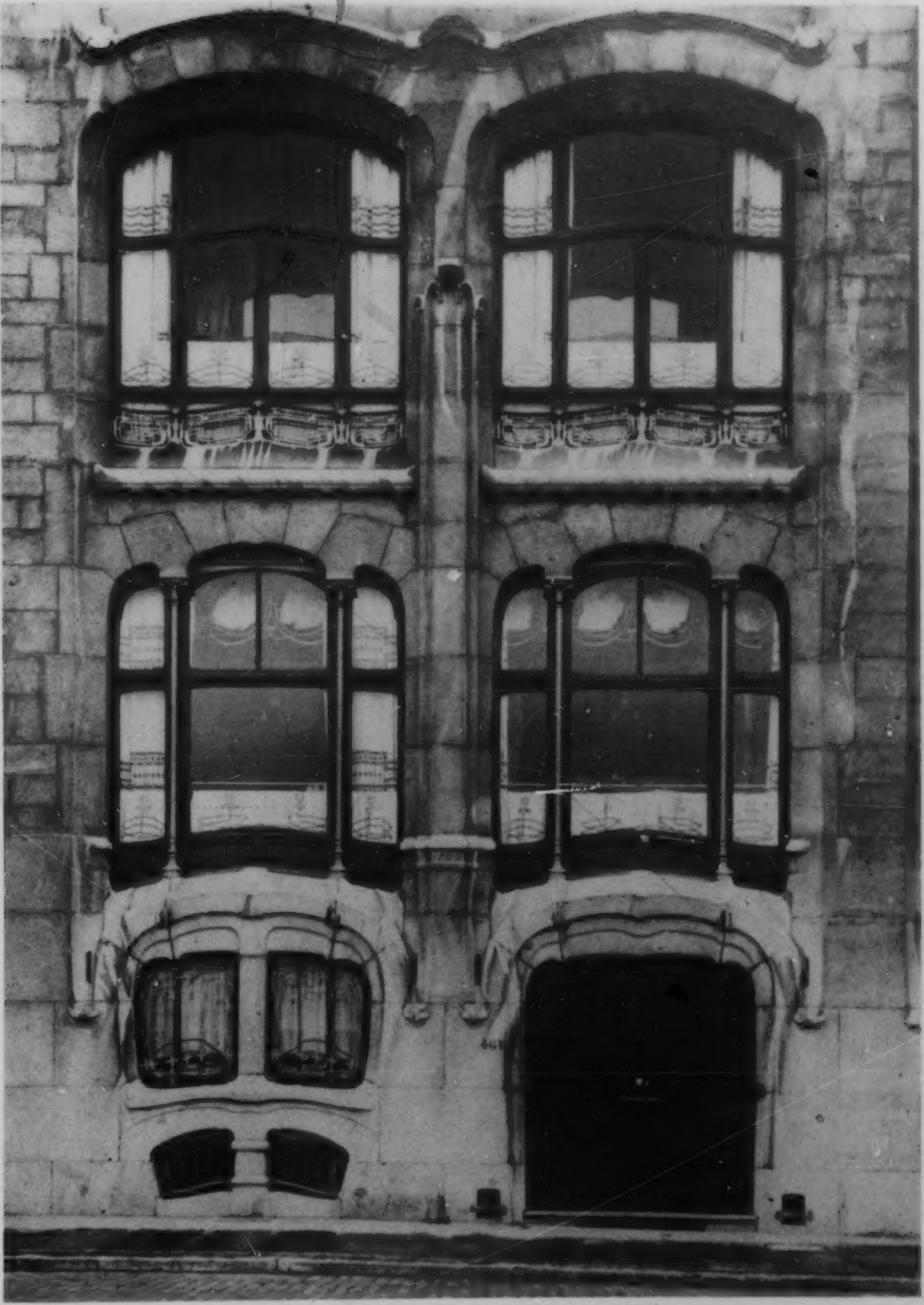


| 30 | 31

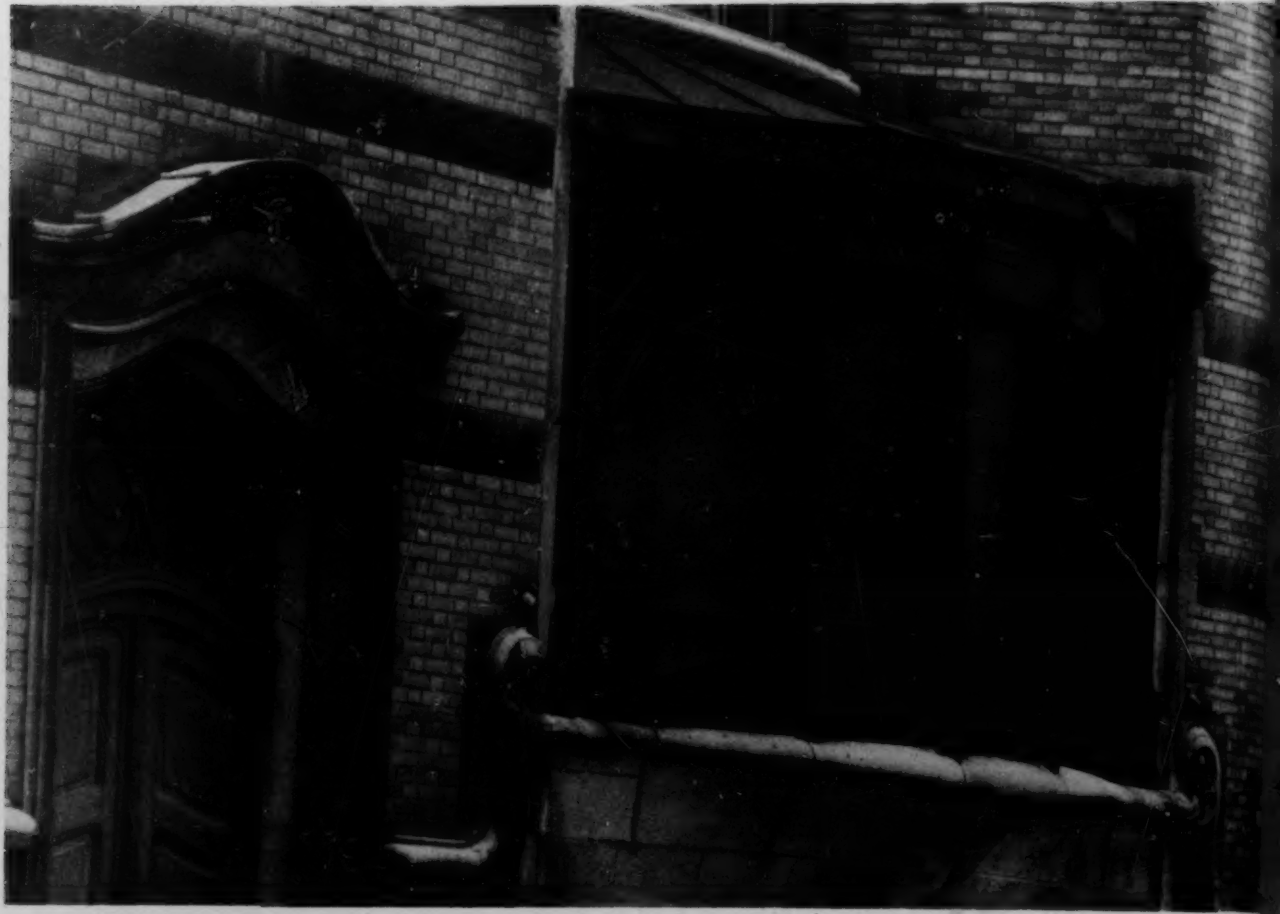
33



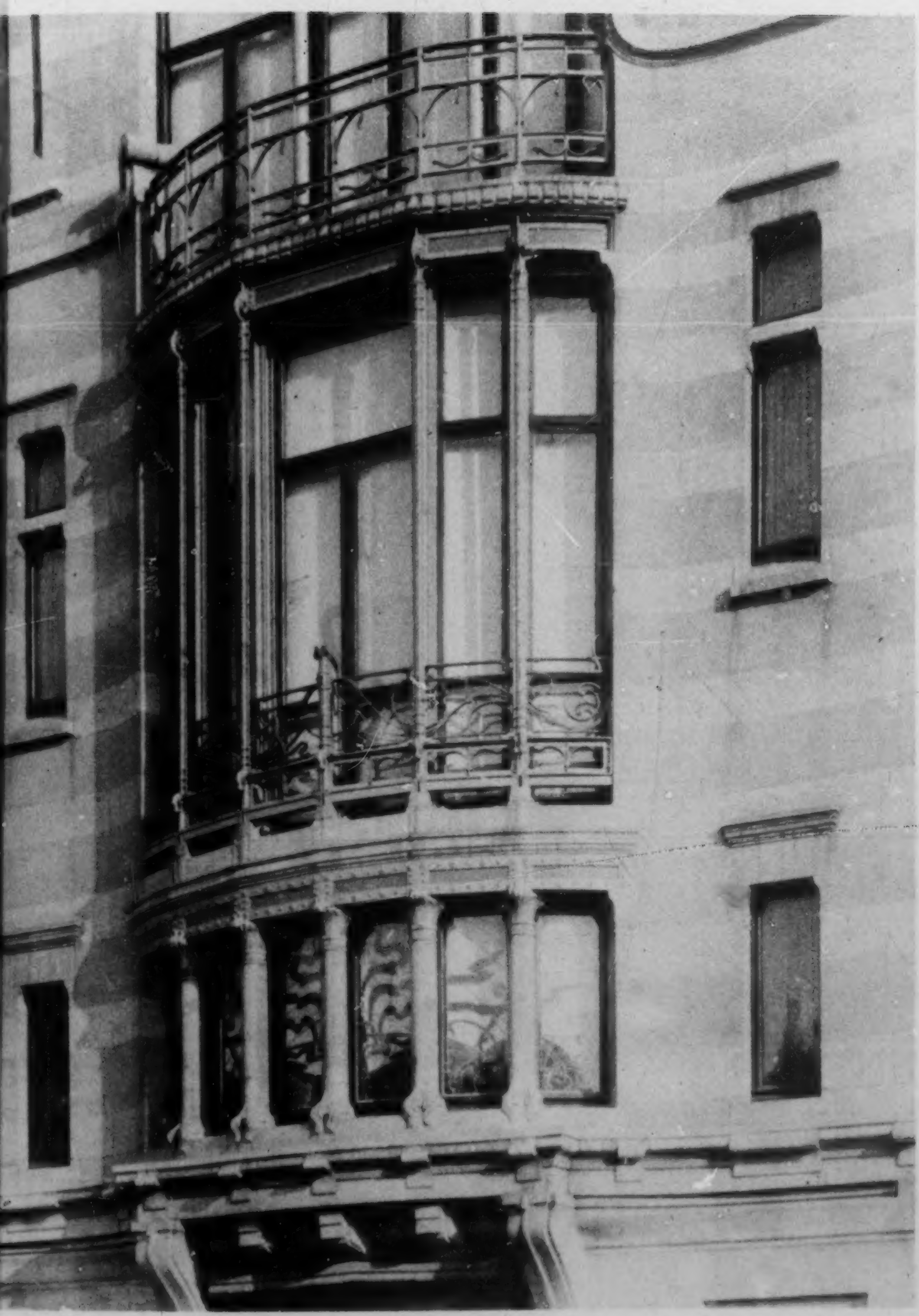
35



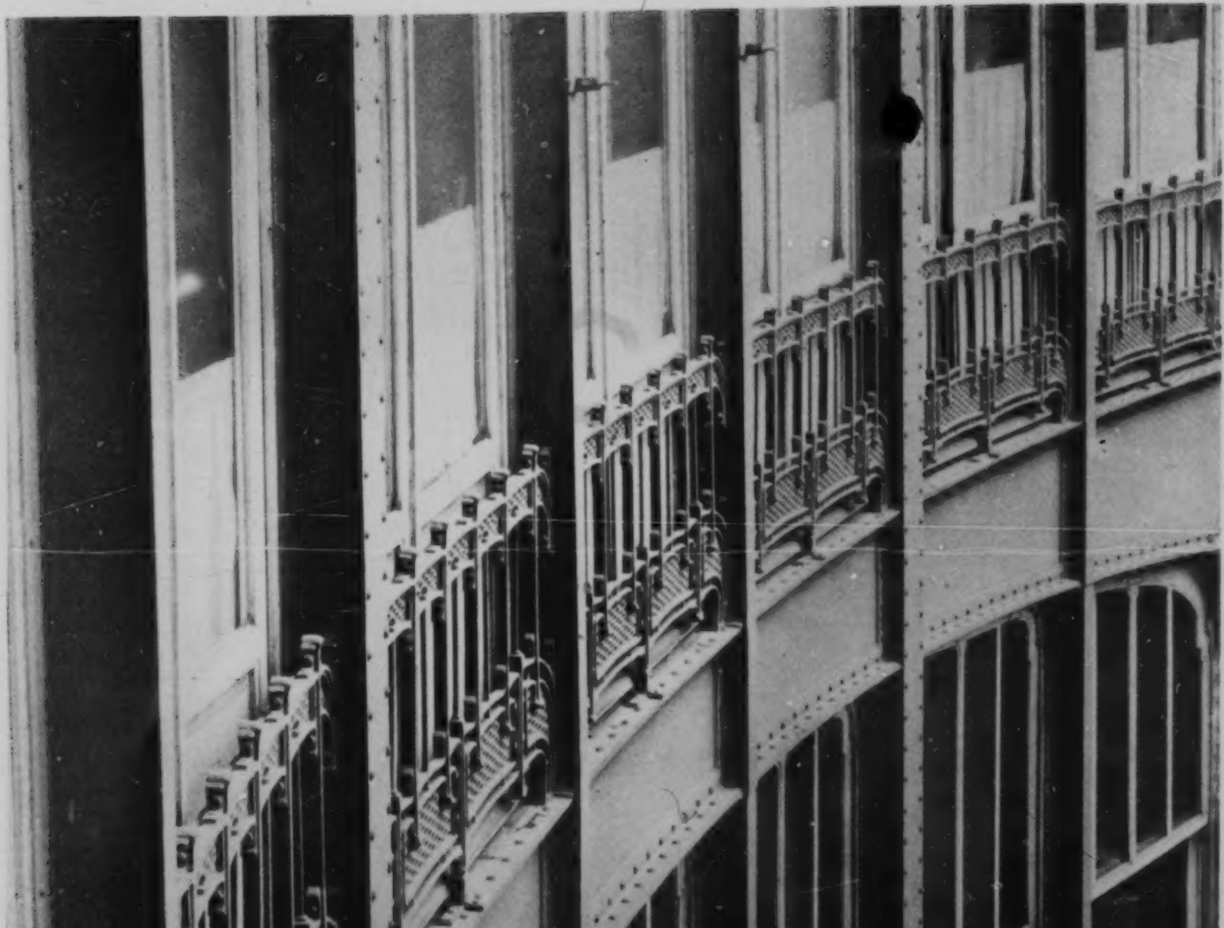
38

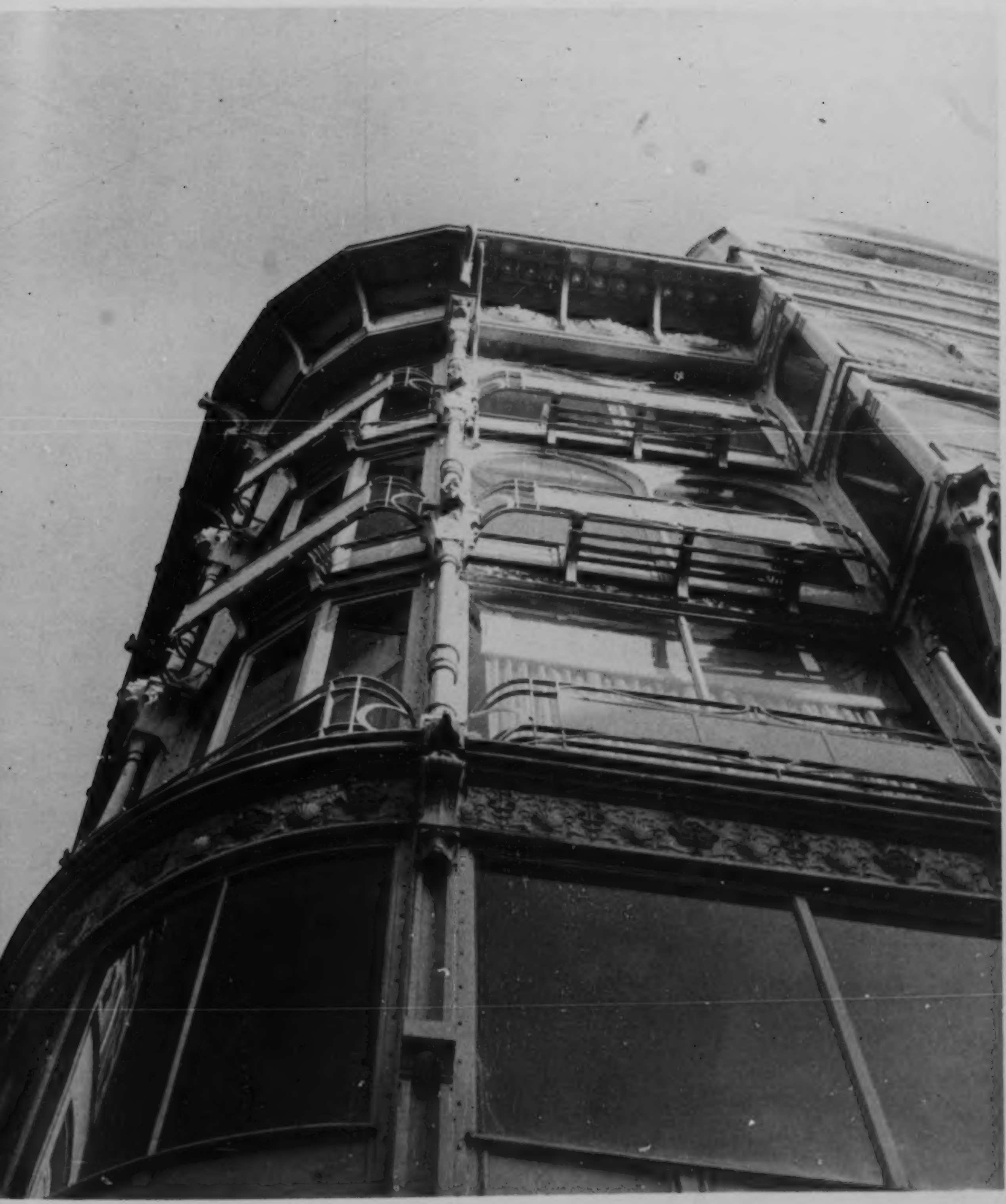


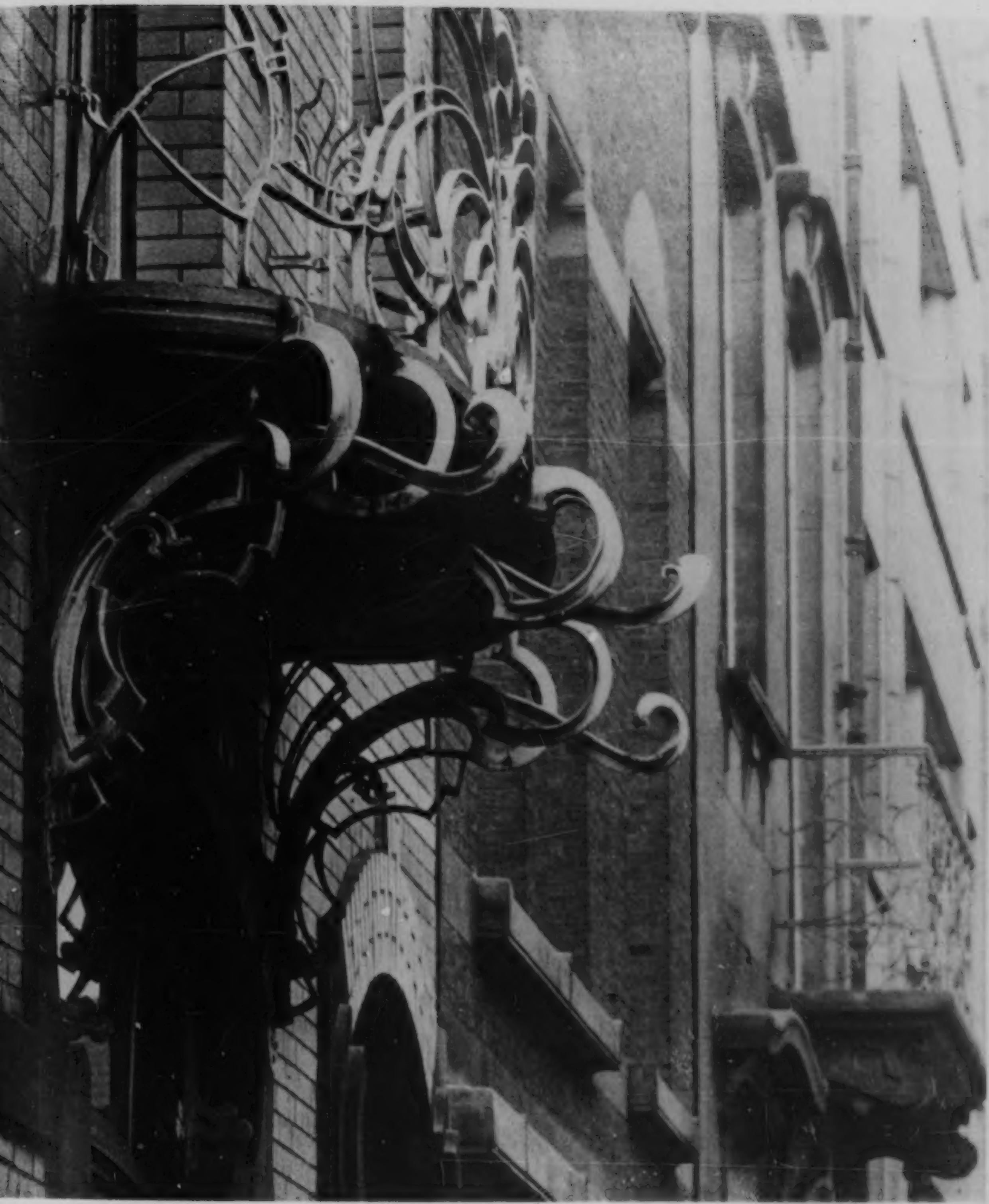
39



OLD ENGLAND

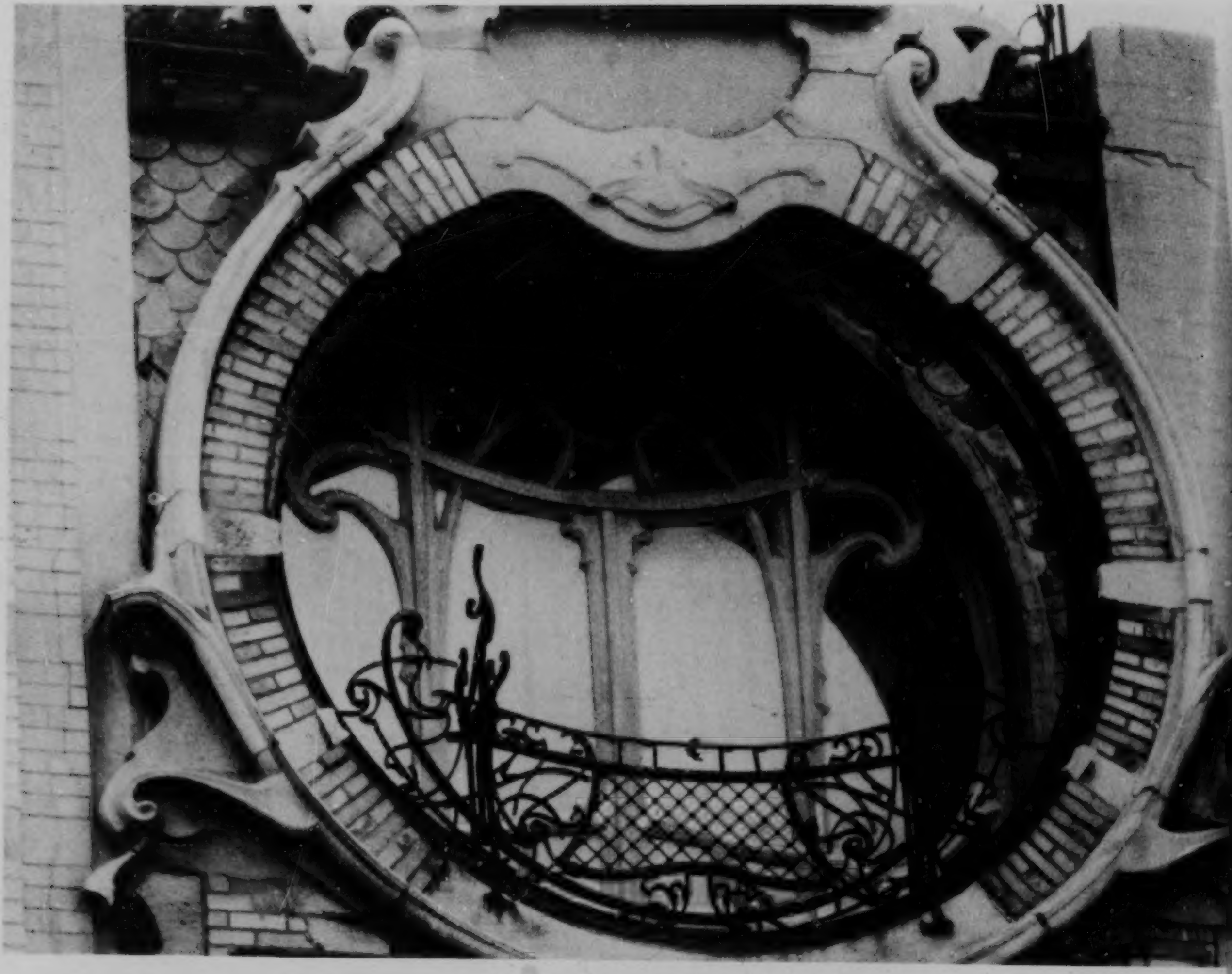


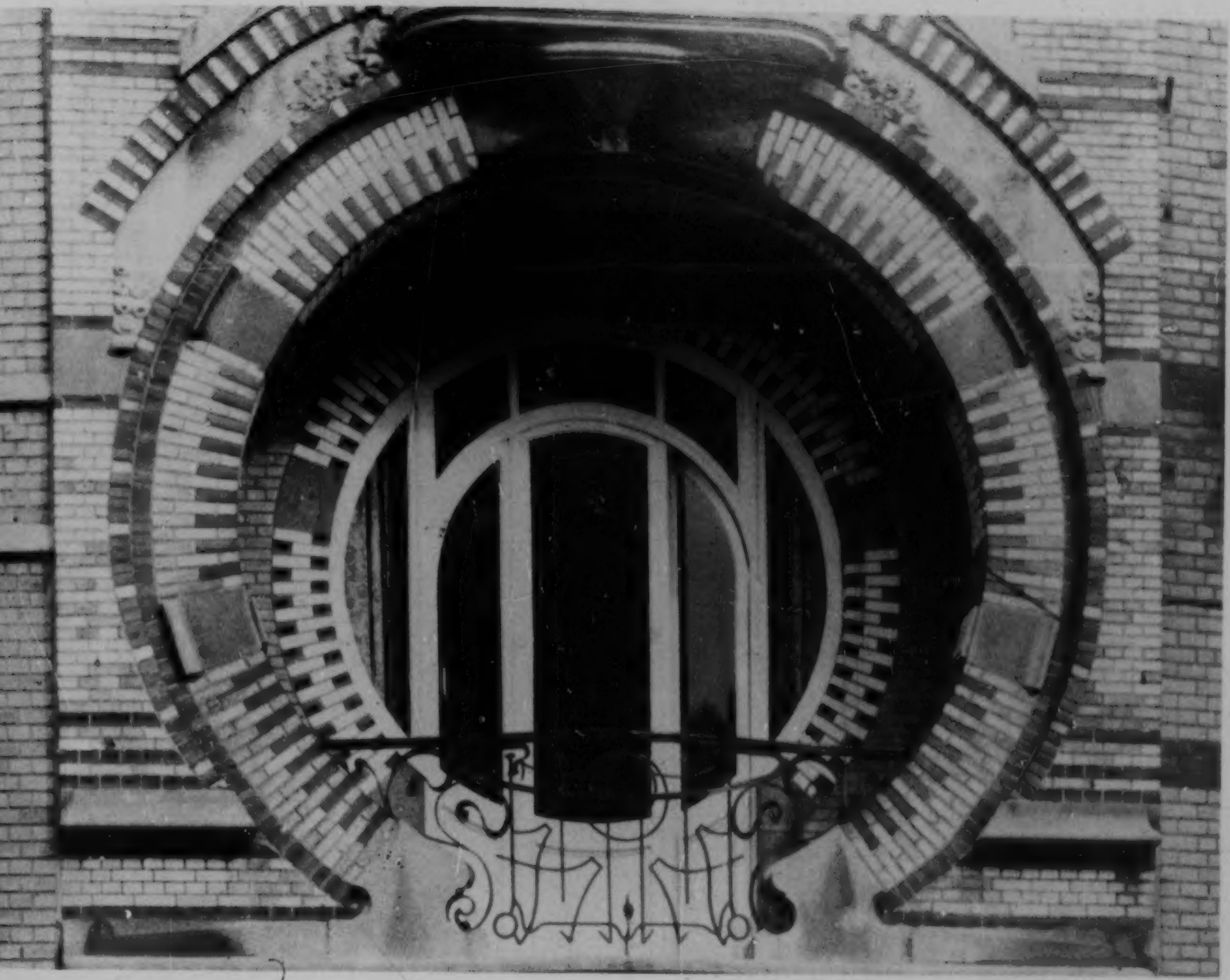


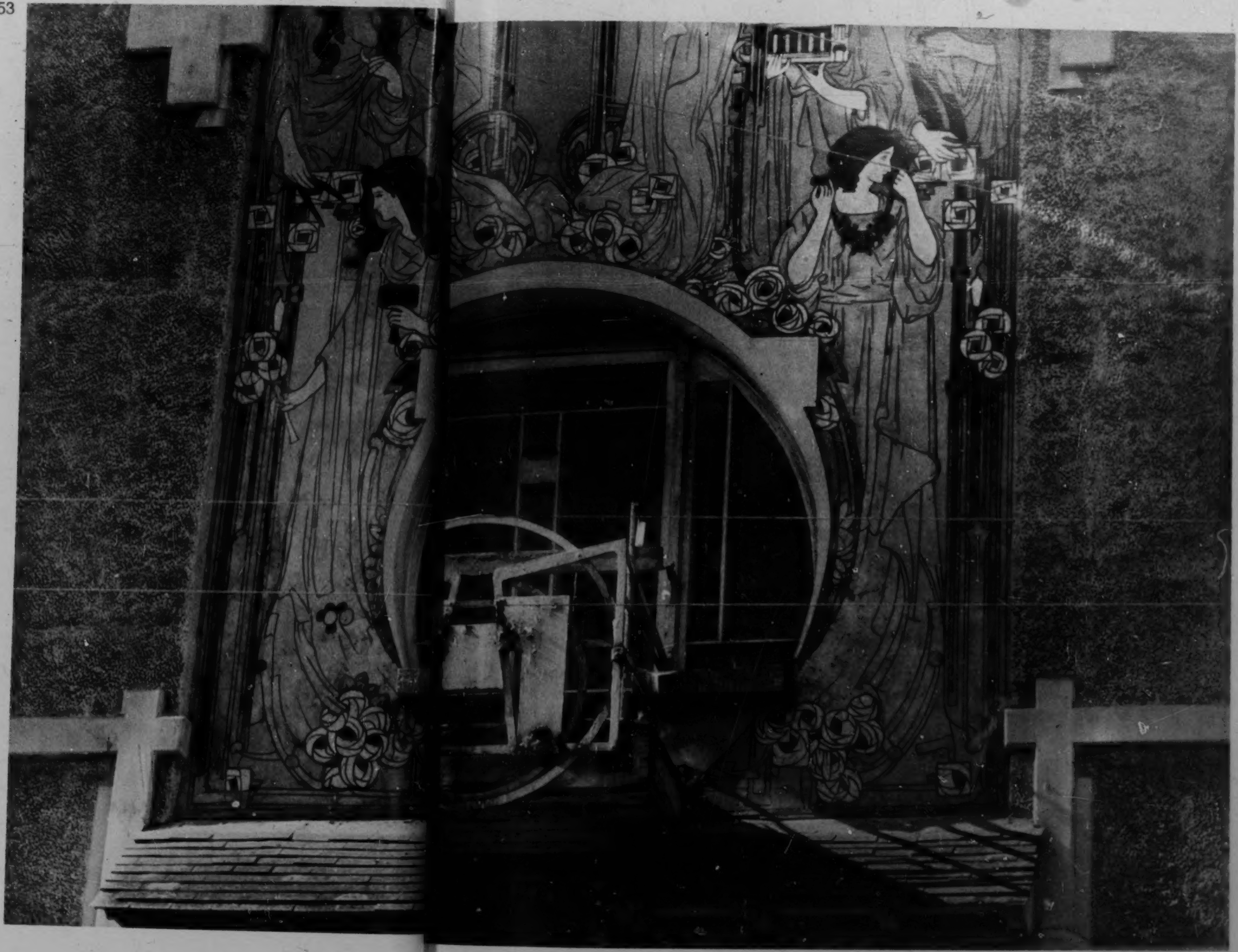


FALSTAFF

DEGUSTATION







ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

__Published__ on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

__Date__ of publication and production of master: 1976

__Series__: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

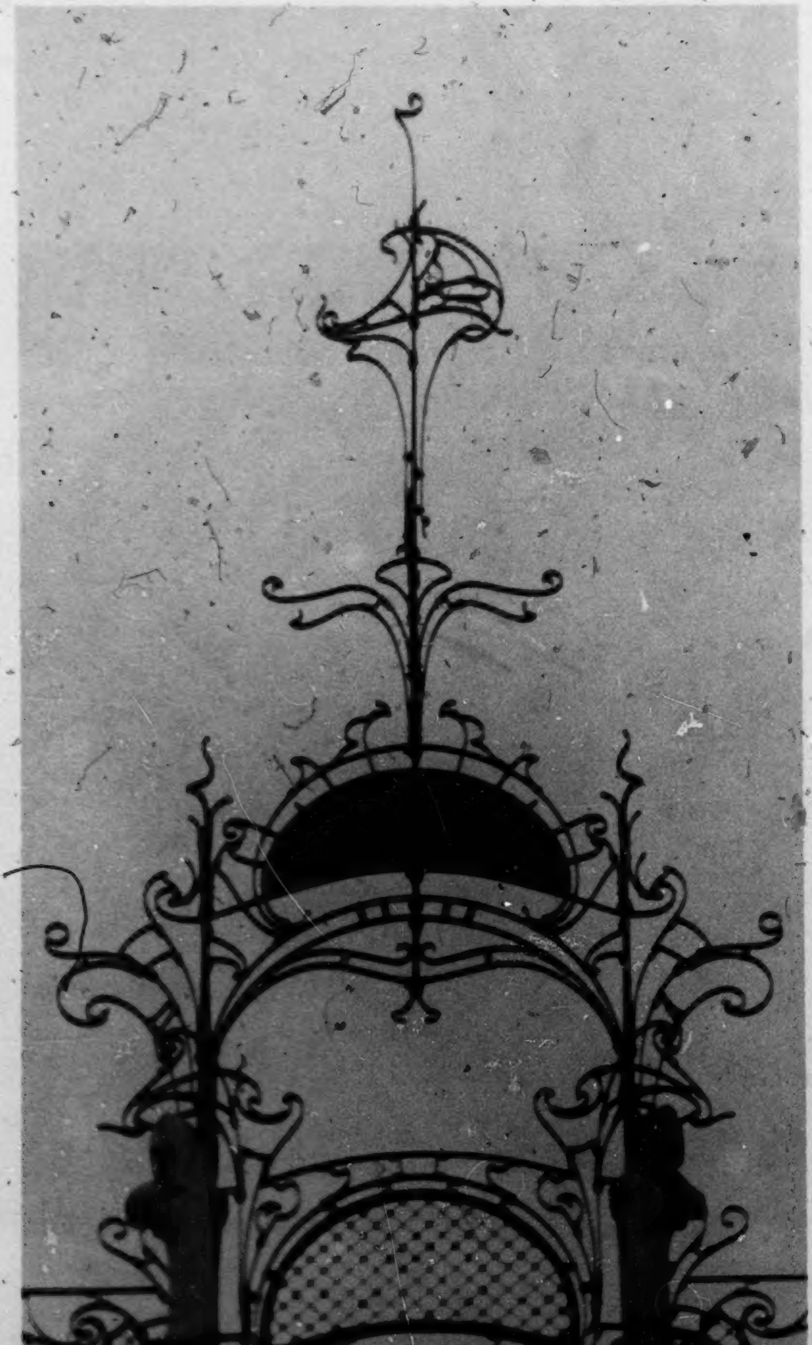
__Serial numbers__: Each title is identified by a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears. The first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

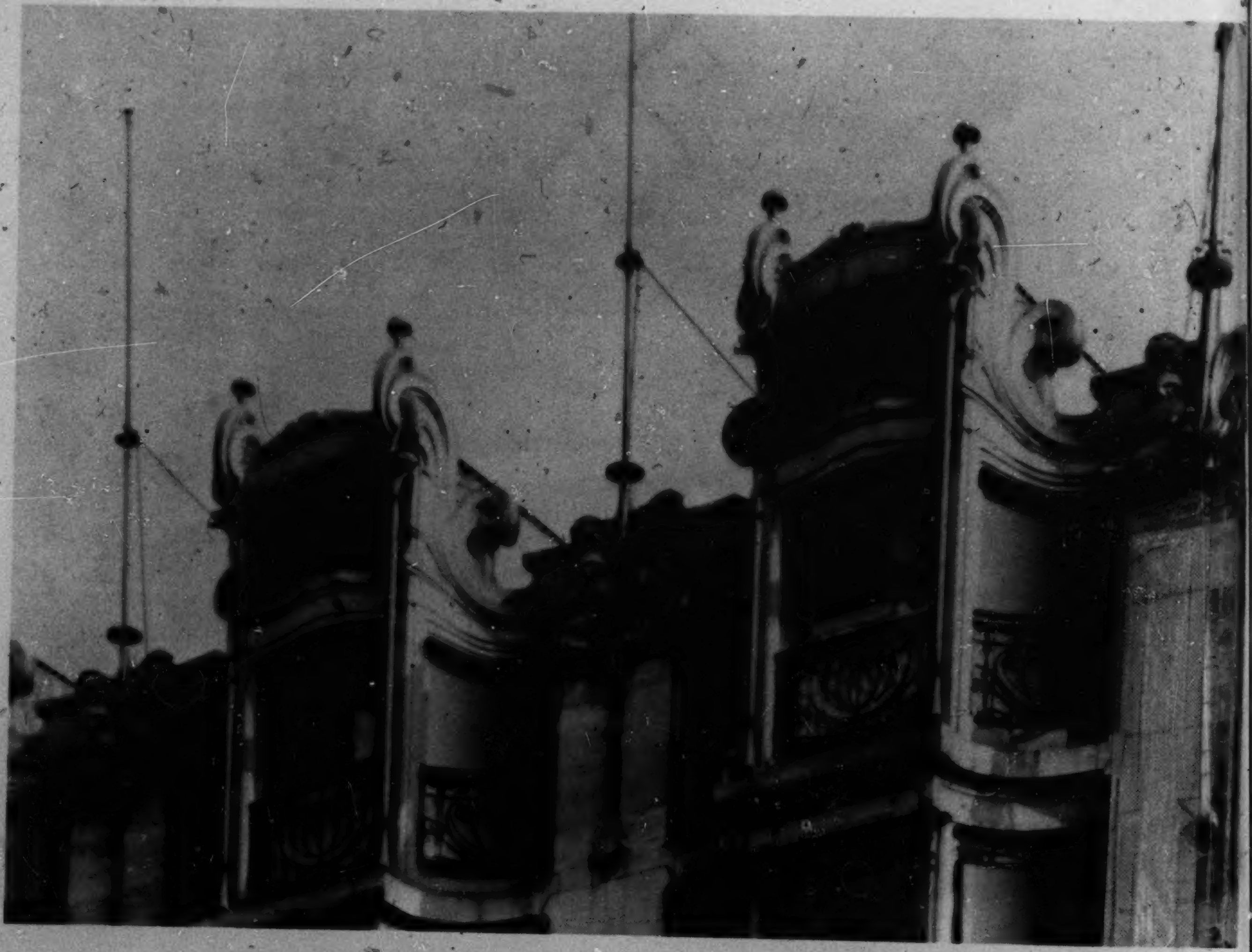
__Copyright__: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1976.

__Technical data:__

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford, England.

General



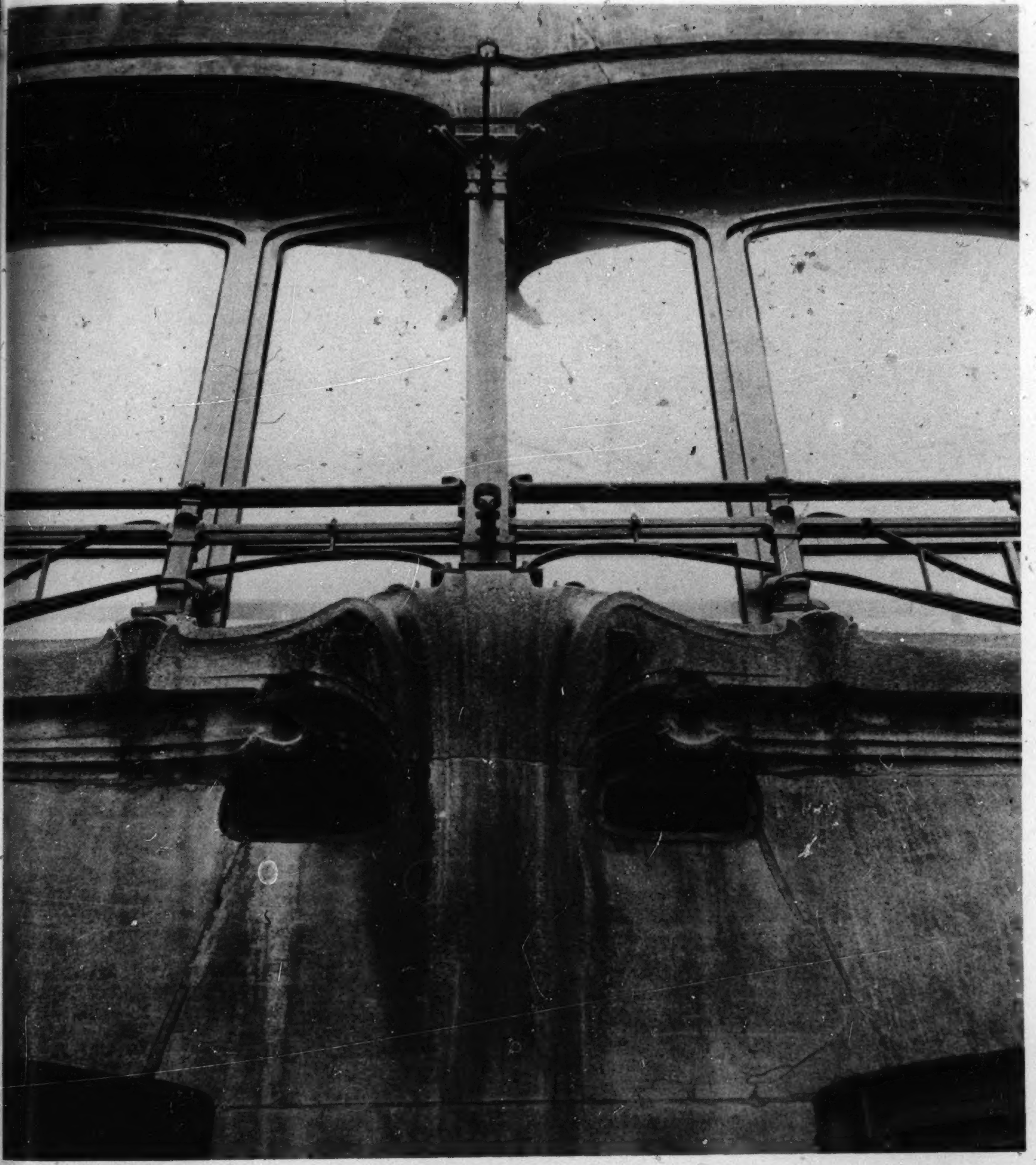


58

59

61

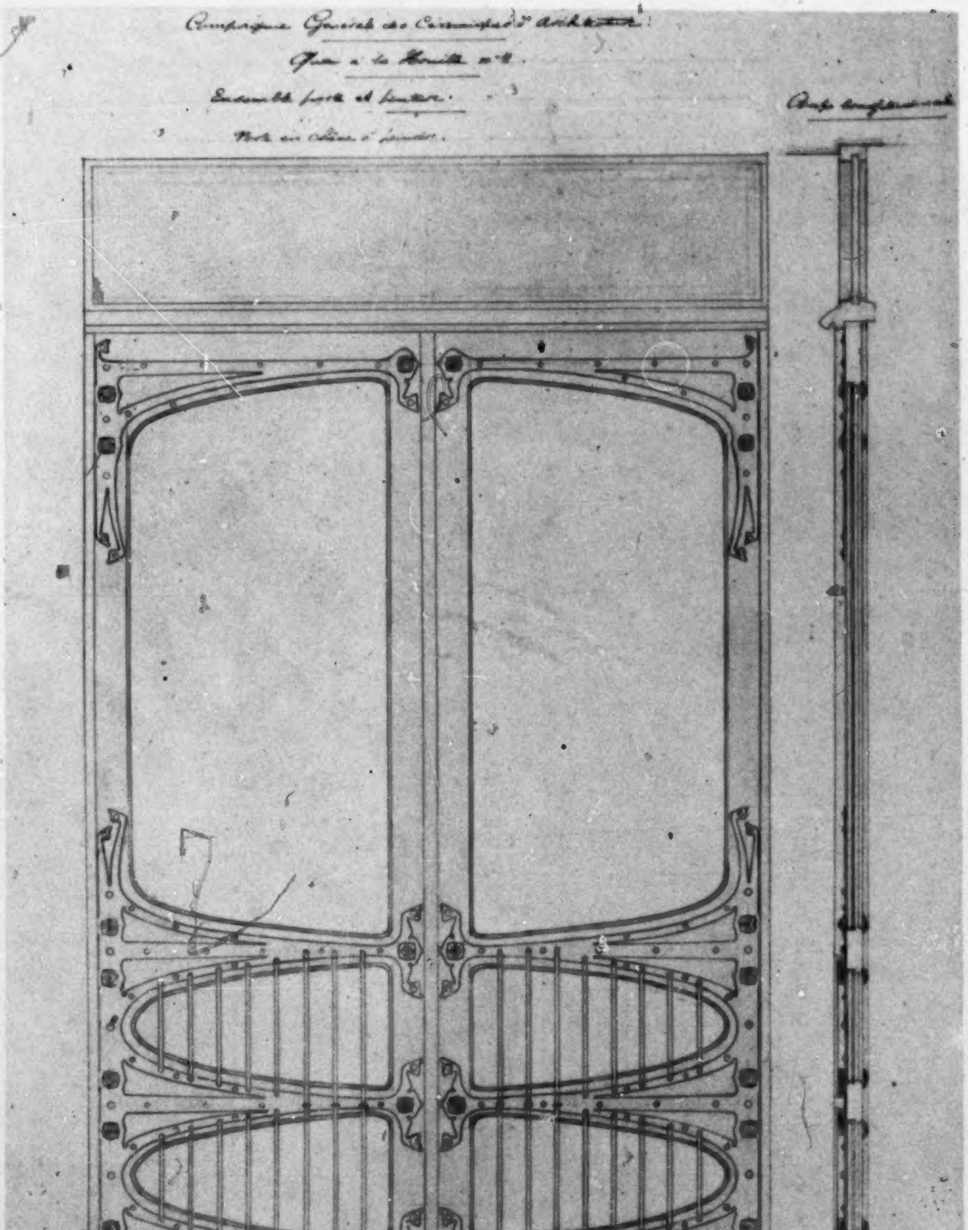
62 | 64
63

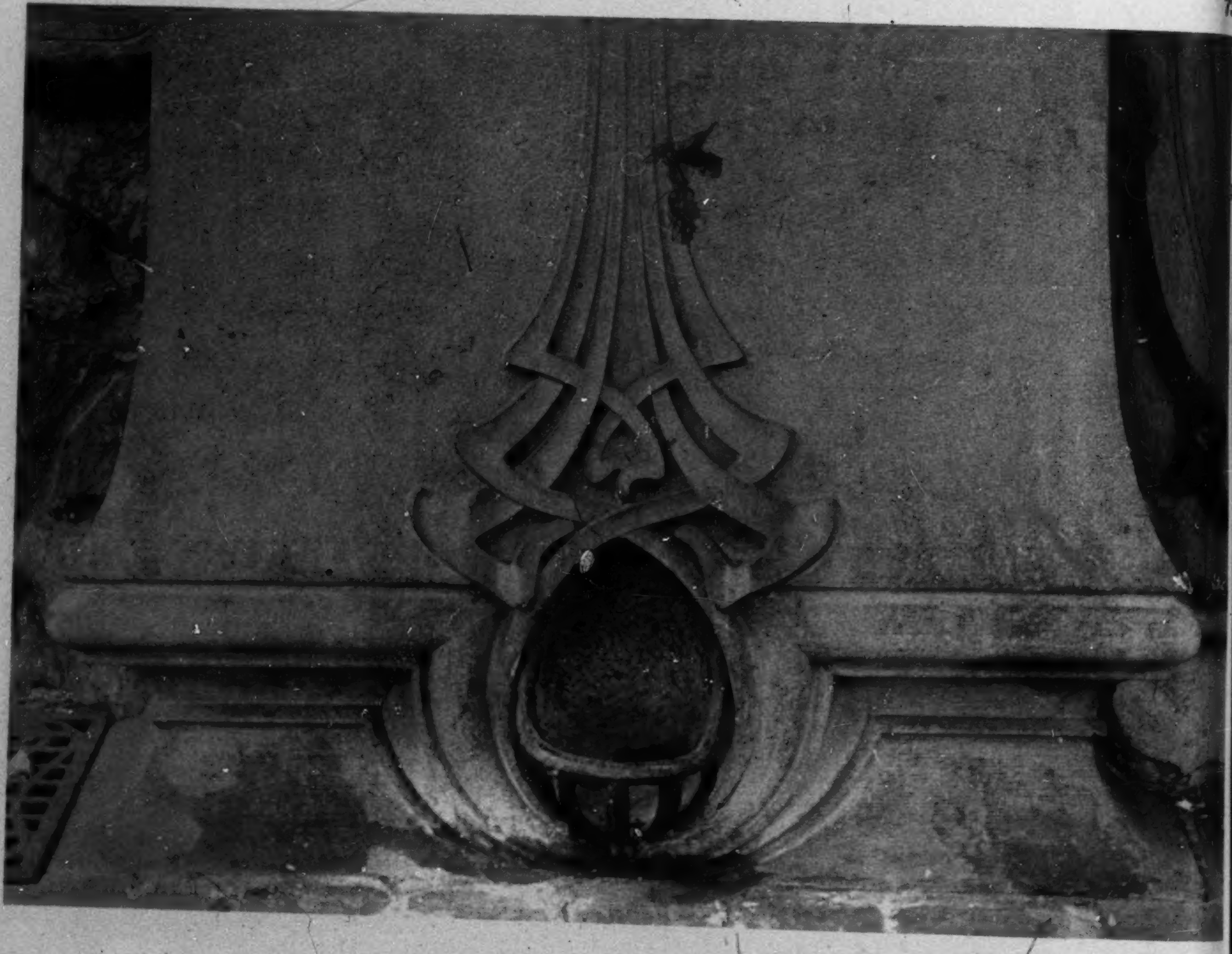


68

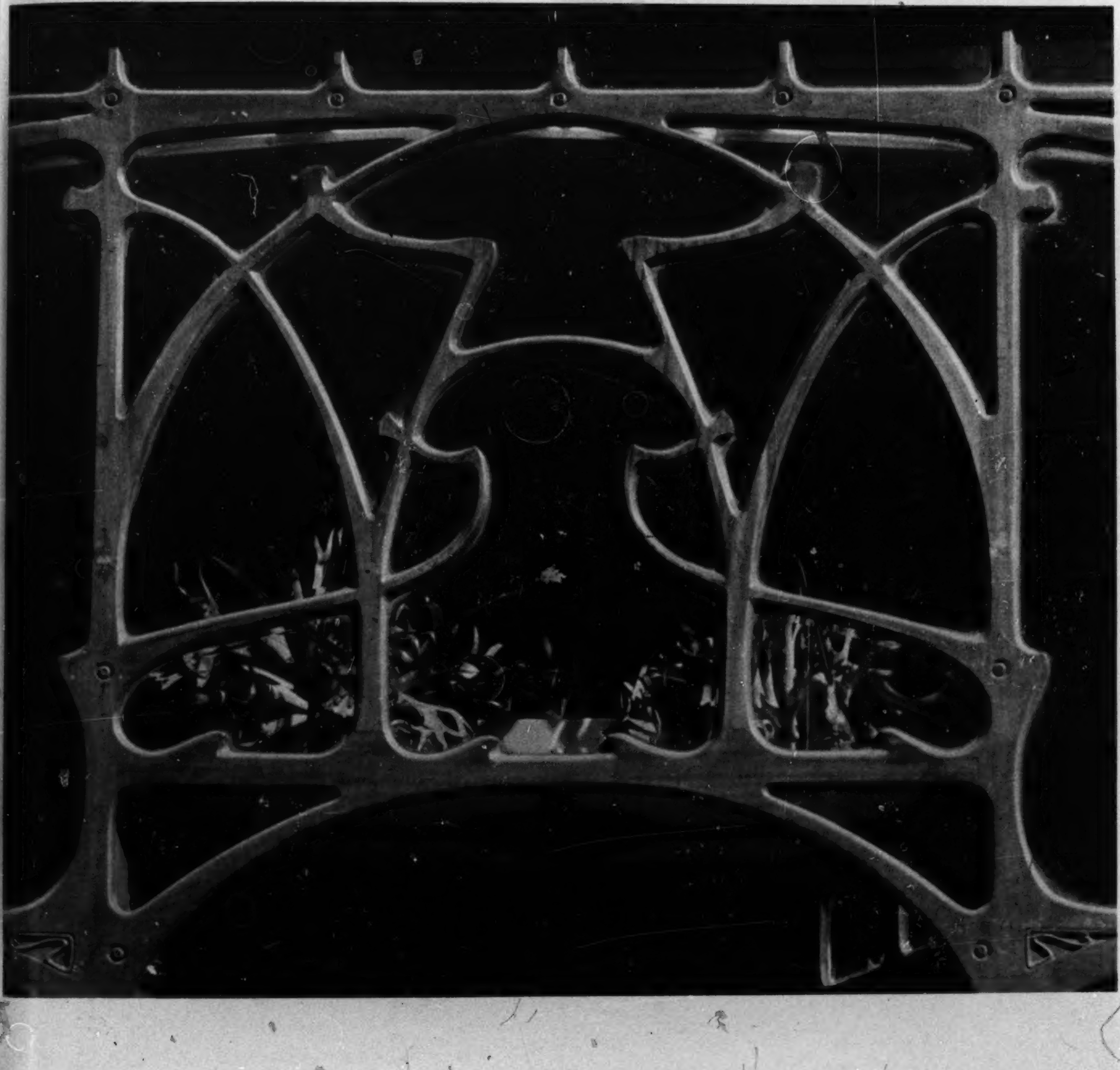
70

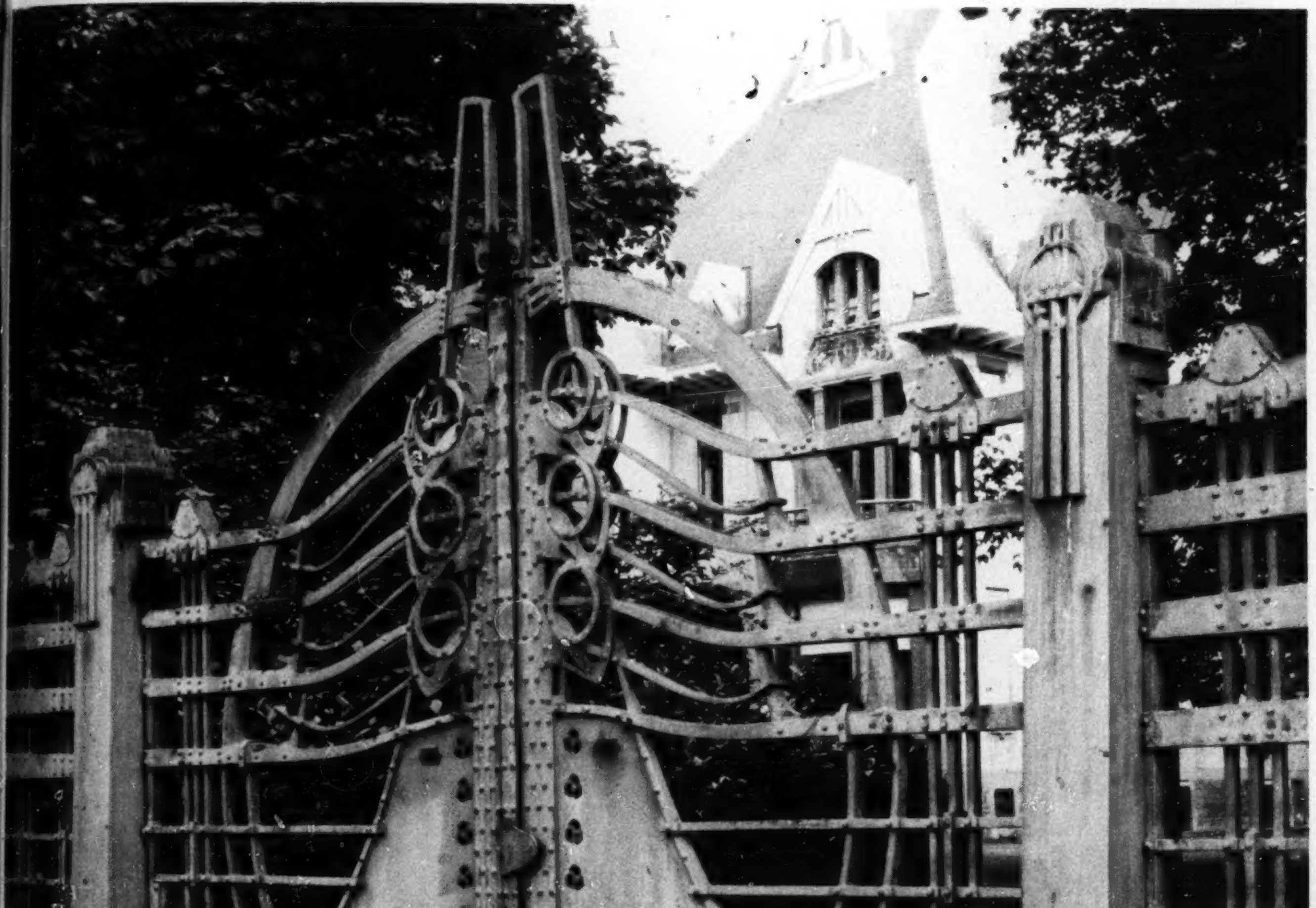
72

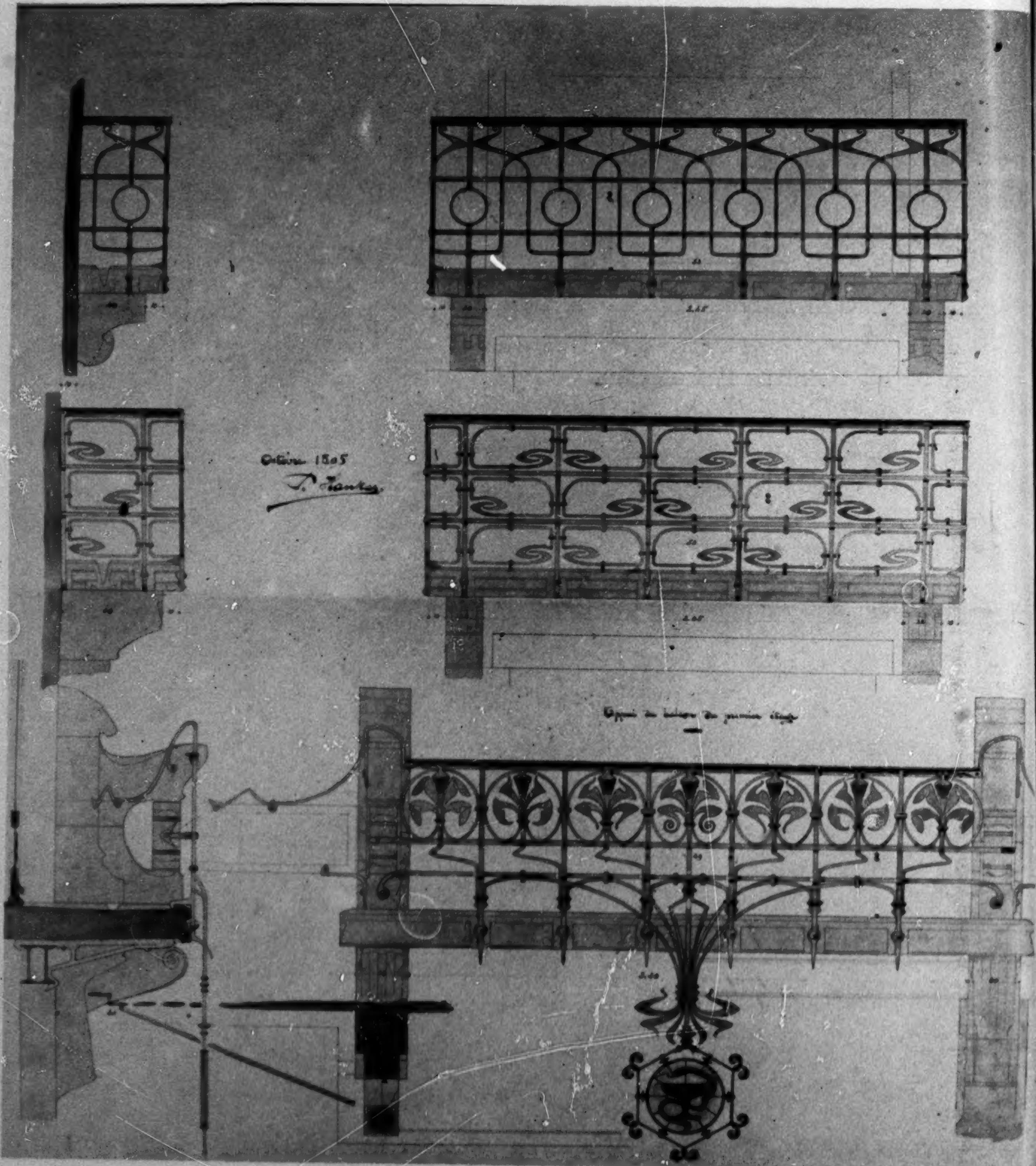




74



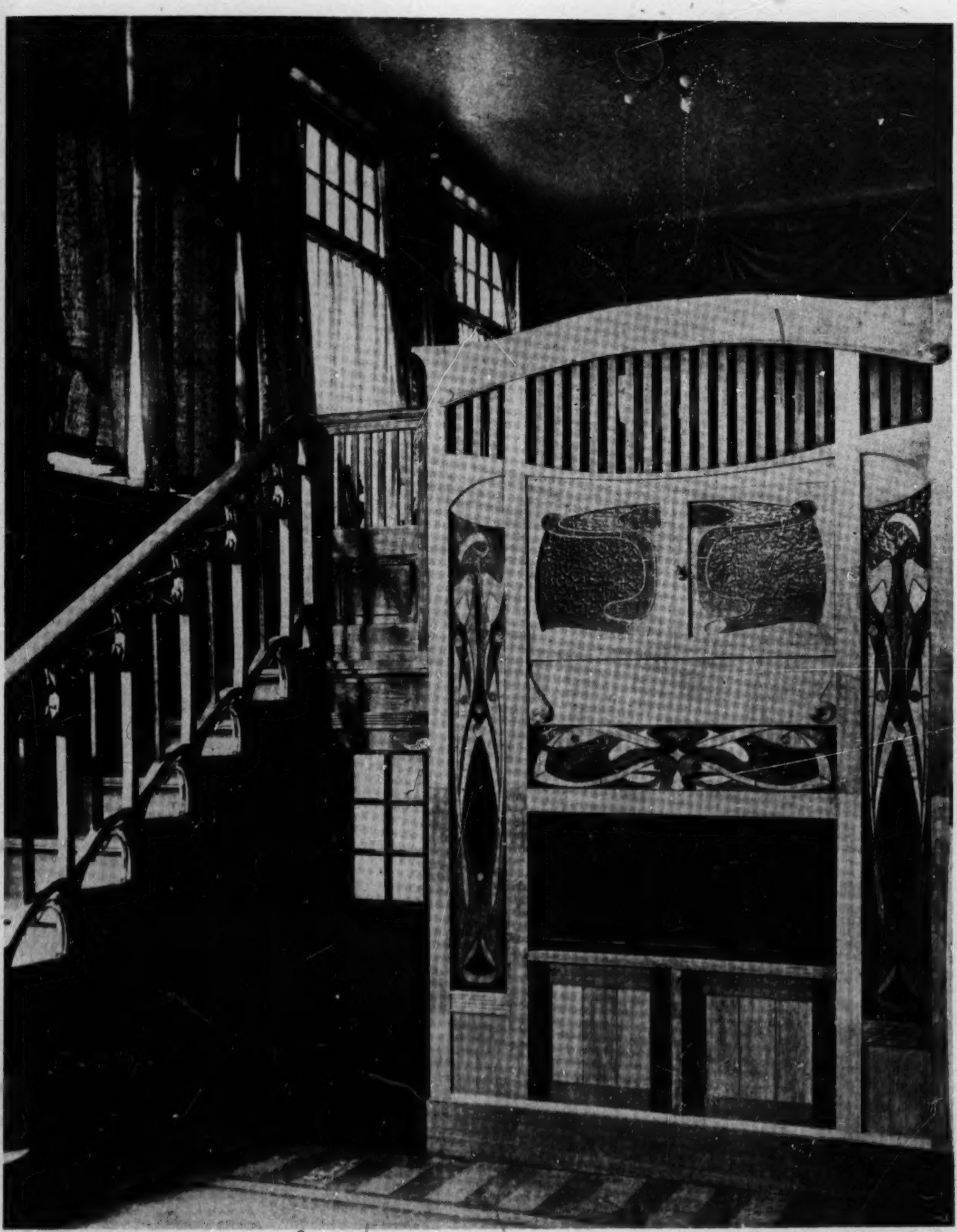


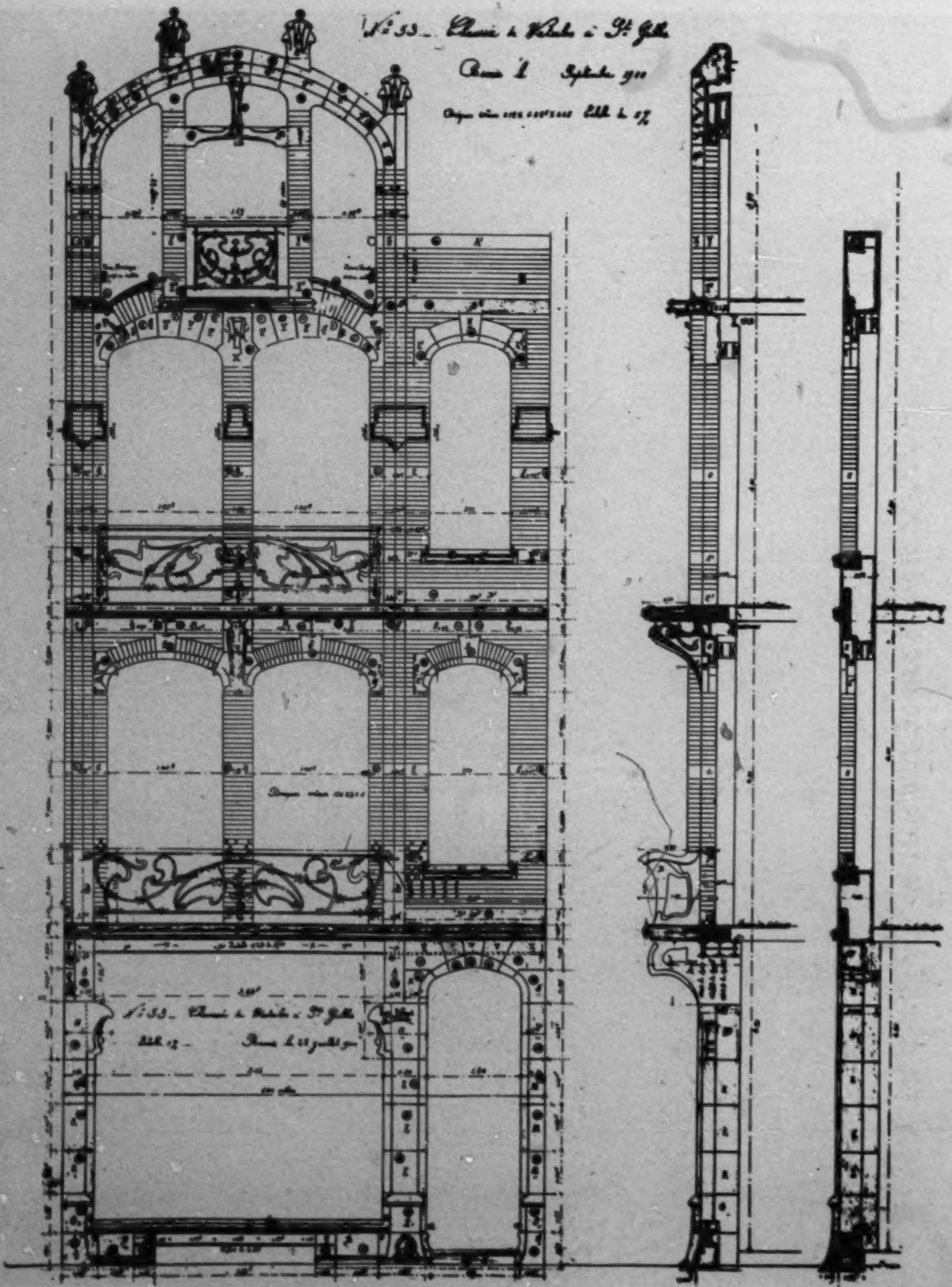


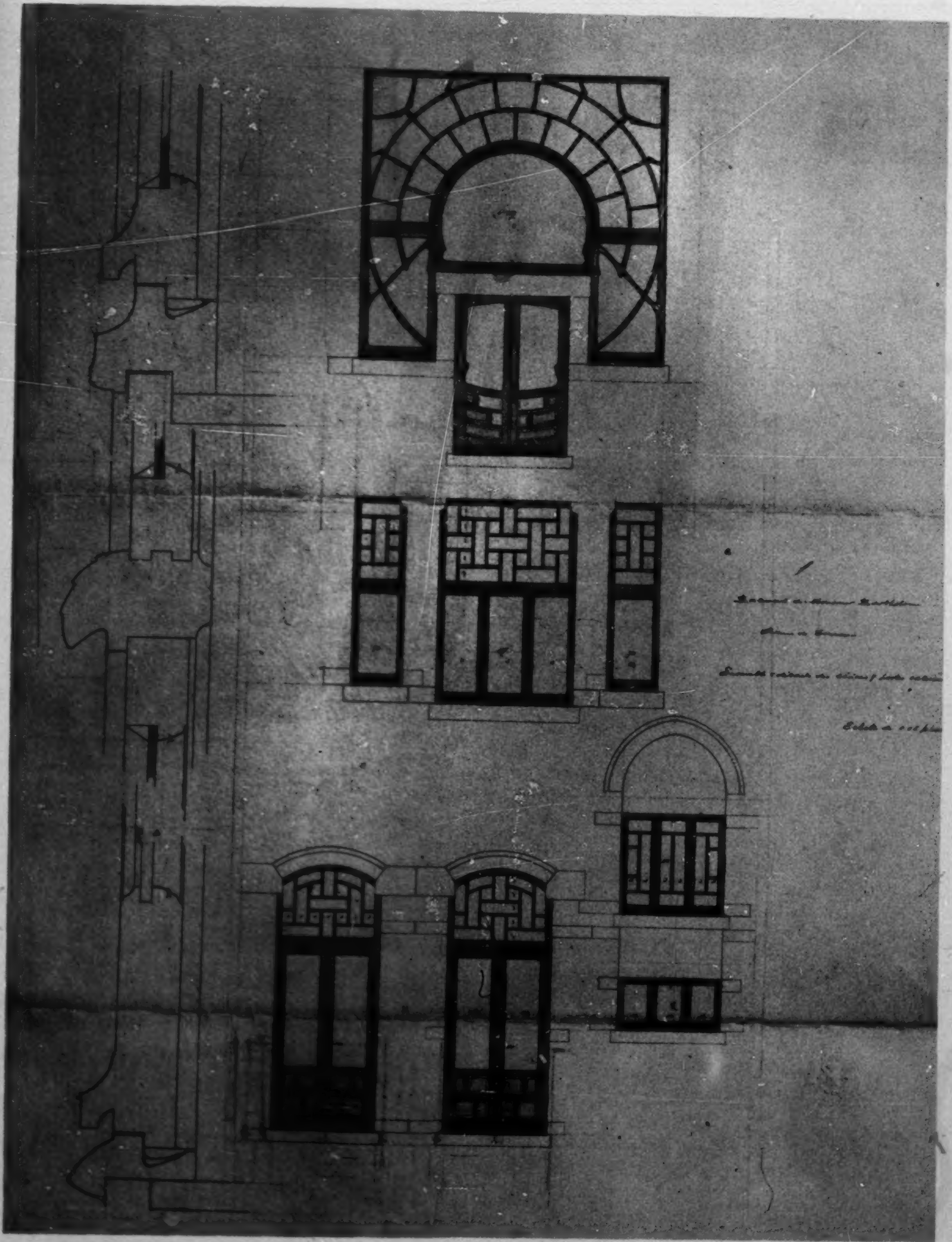
AU CHIEN VERT

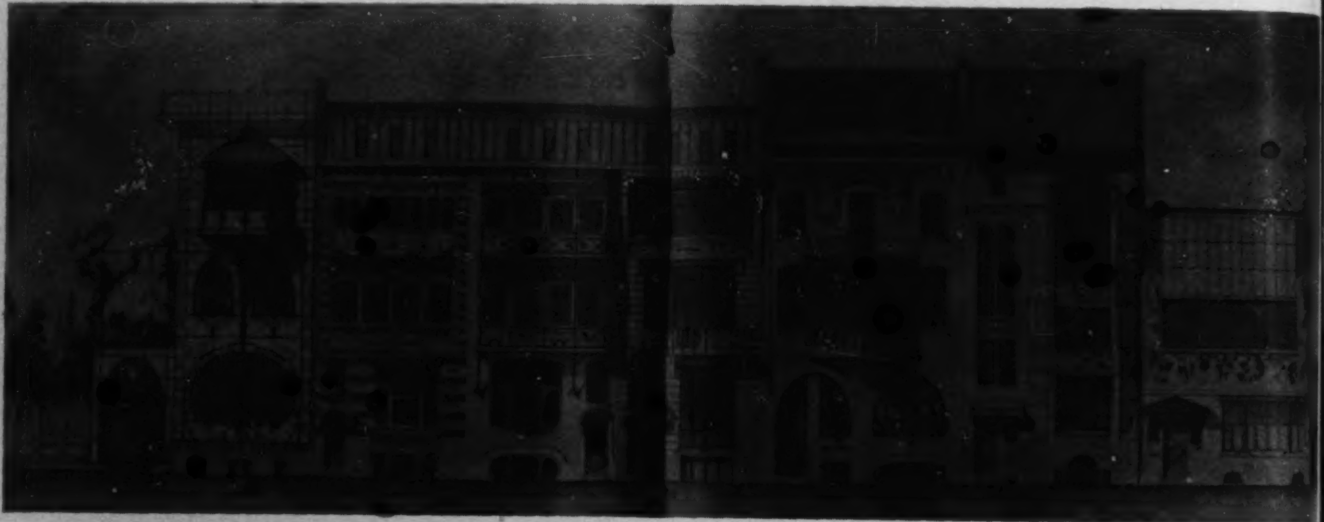
79

80

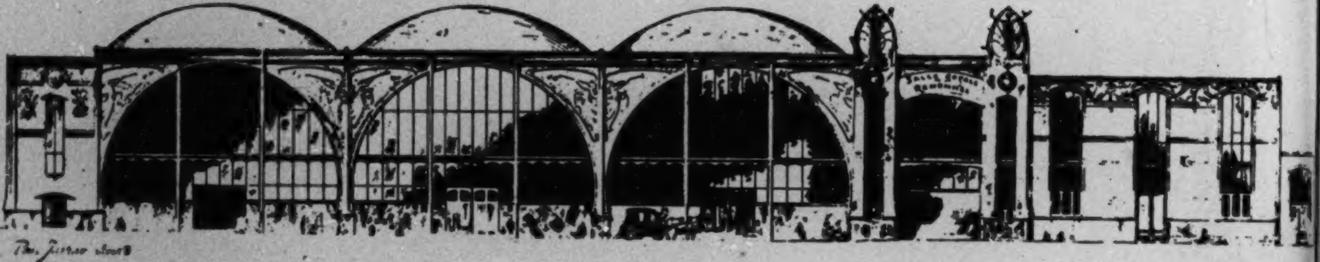



N° 33

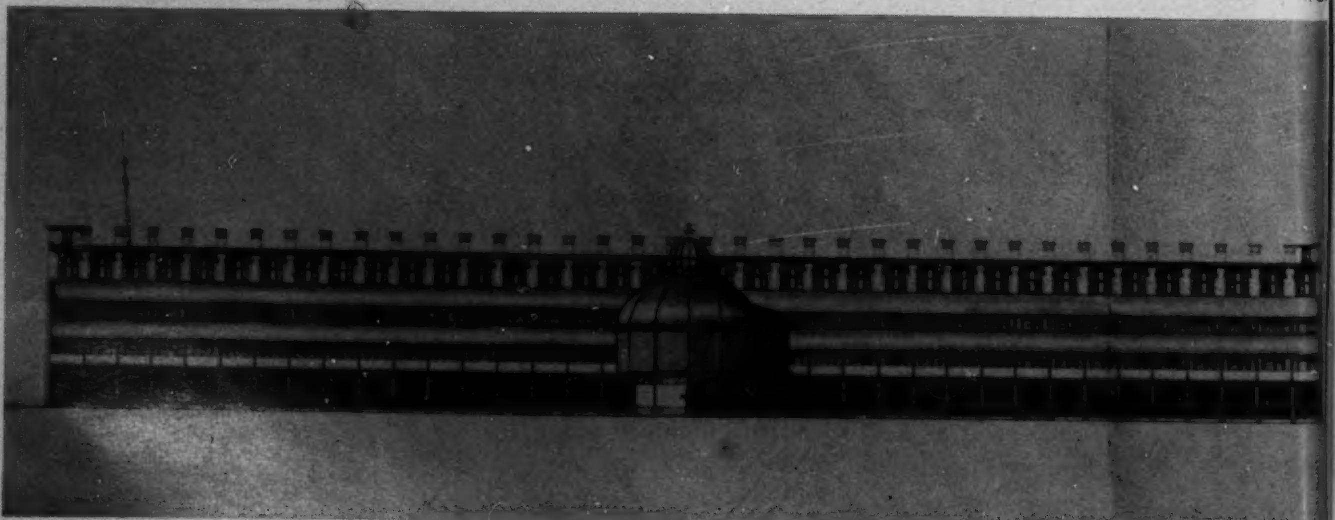


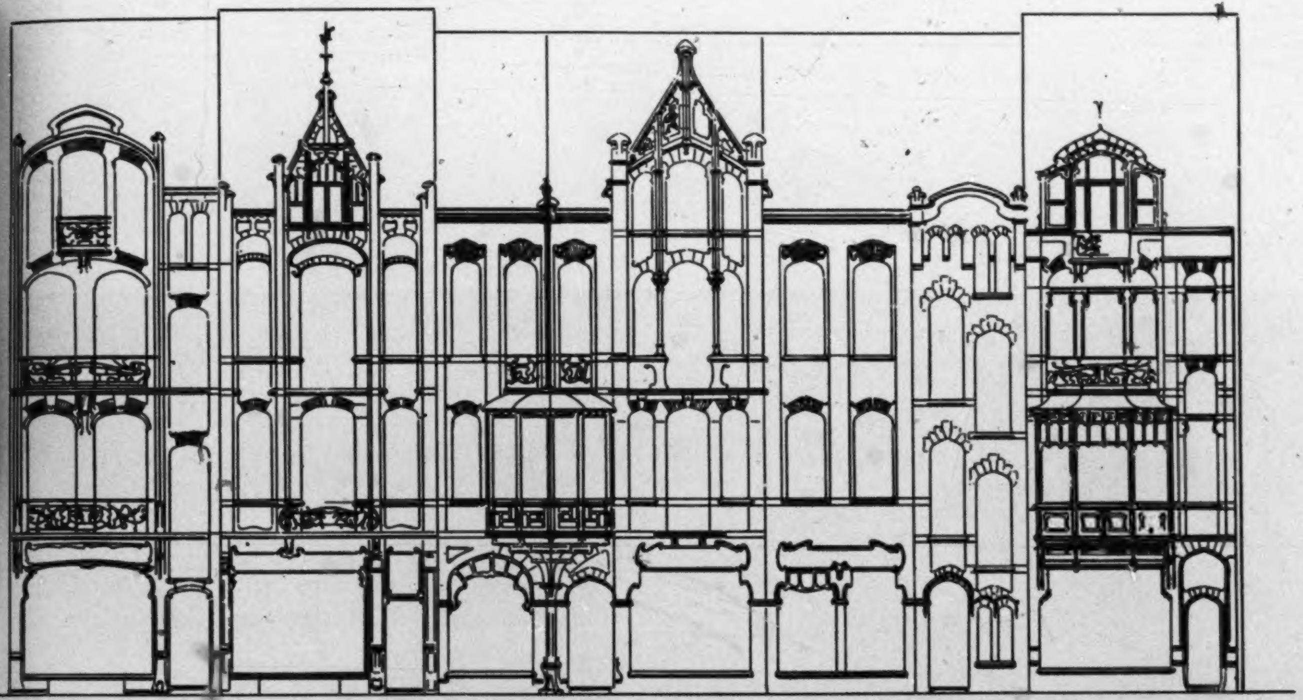


85 | 86

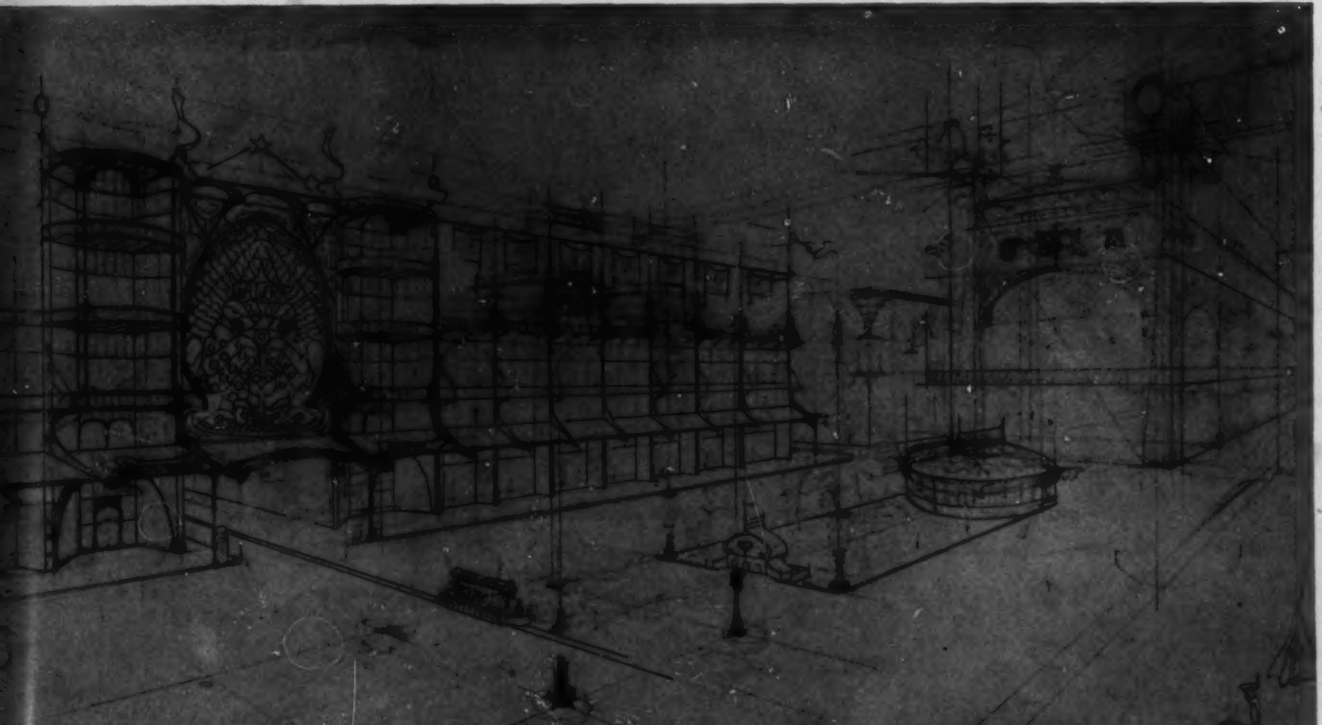


87

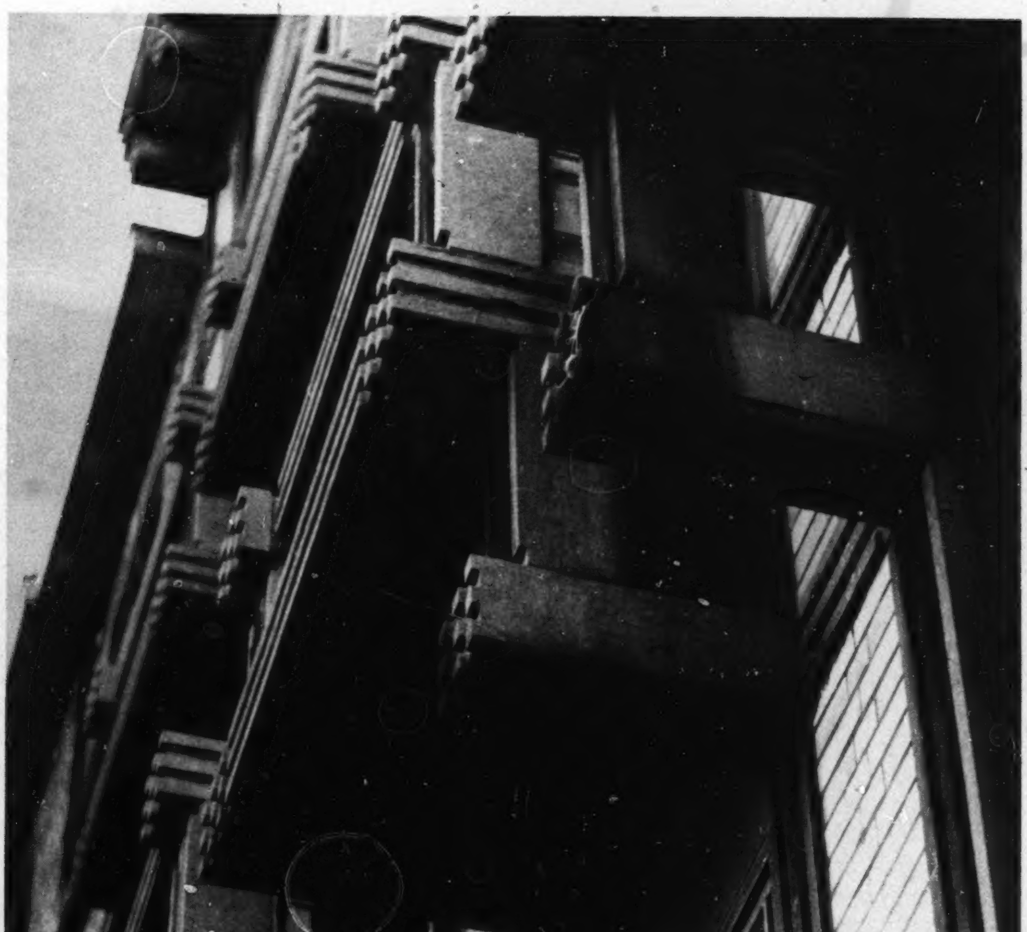




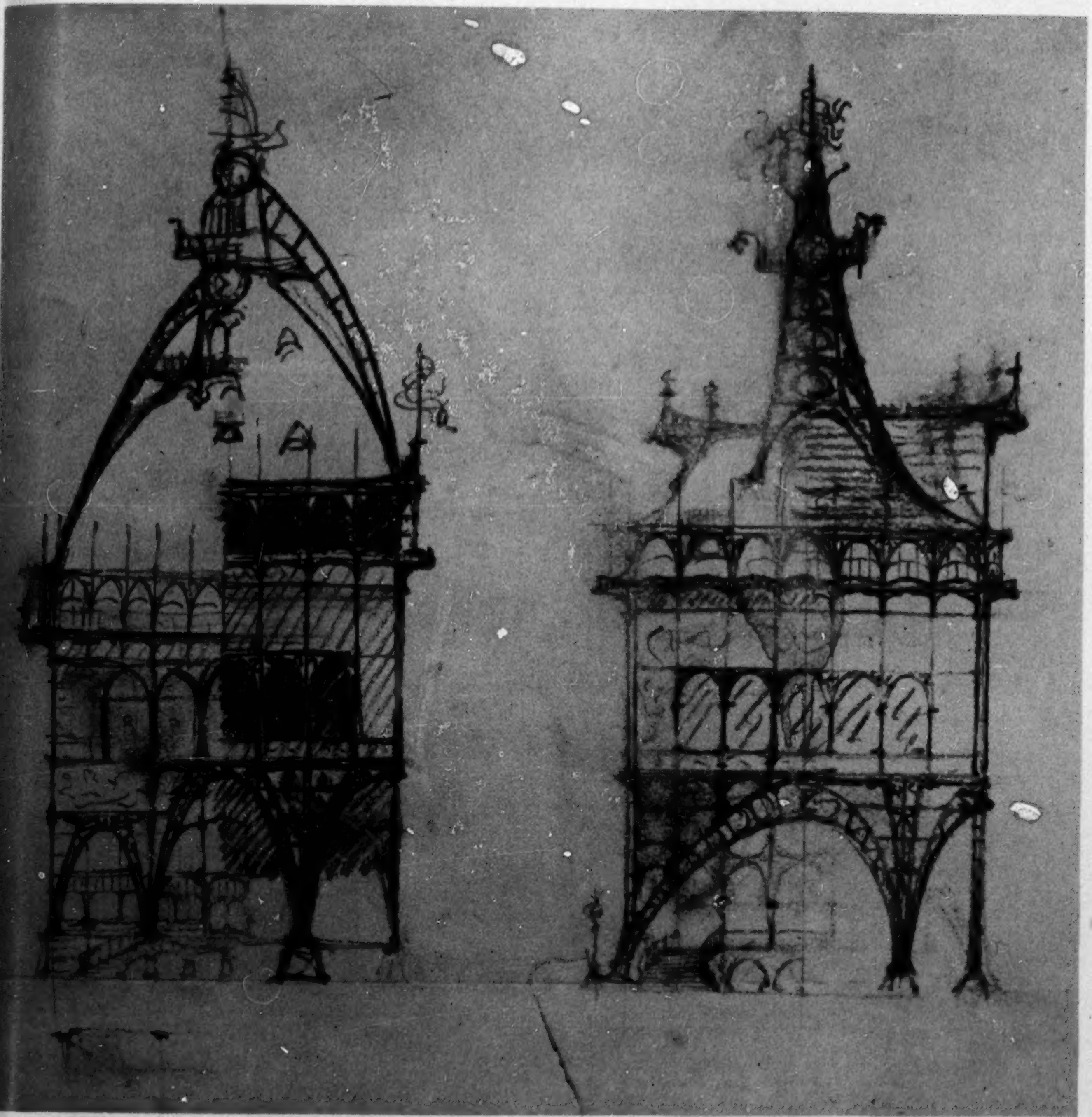
88 | 89

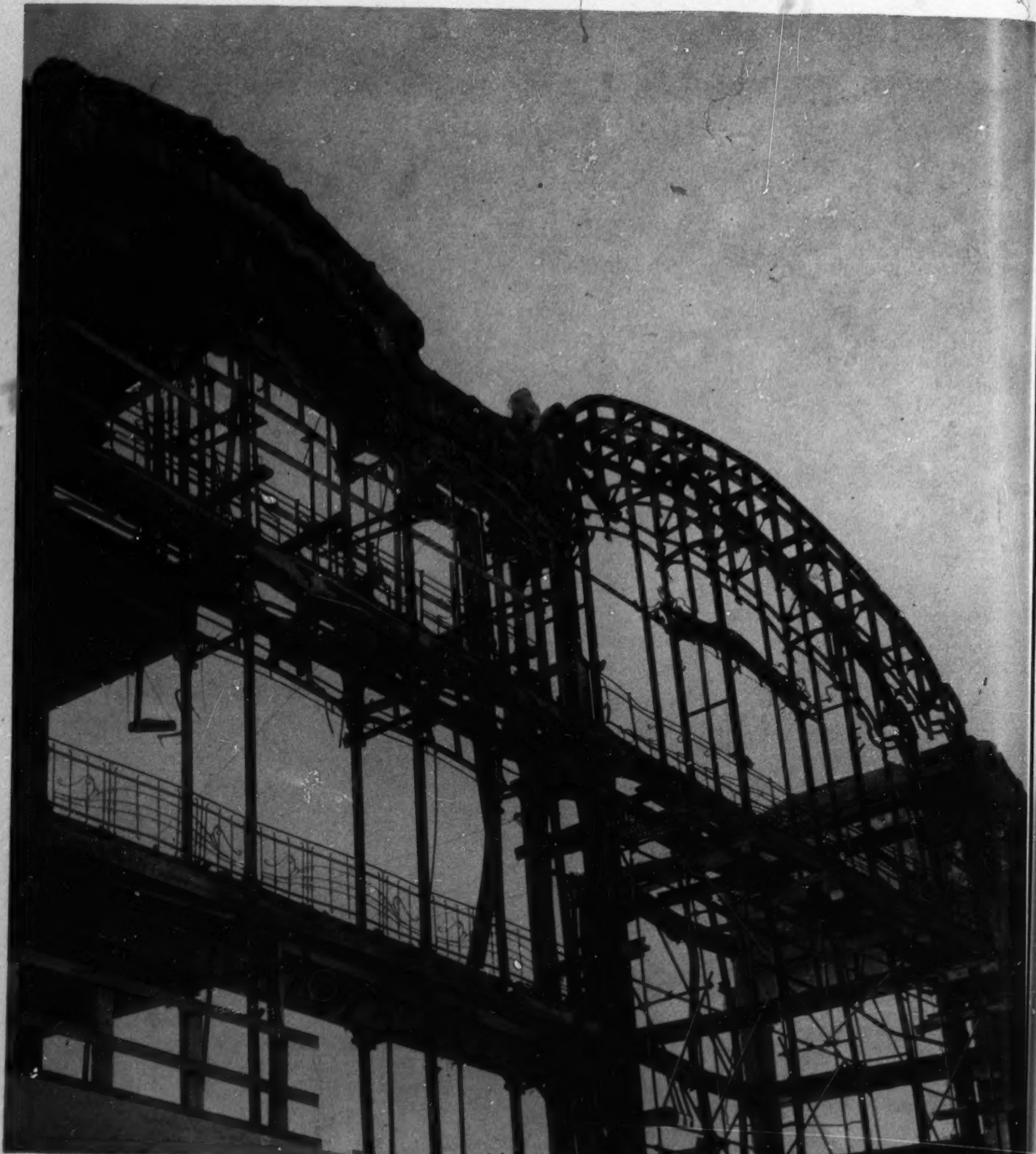


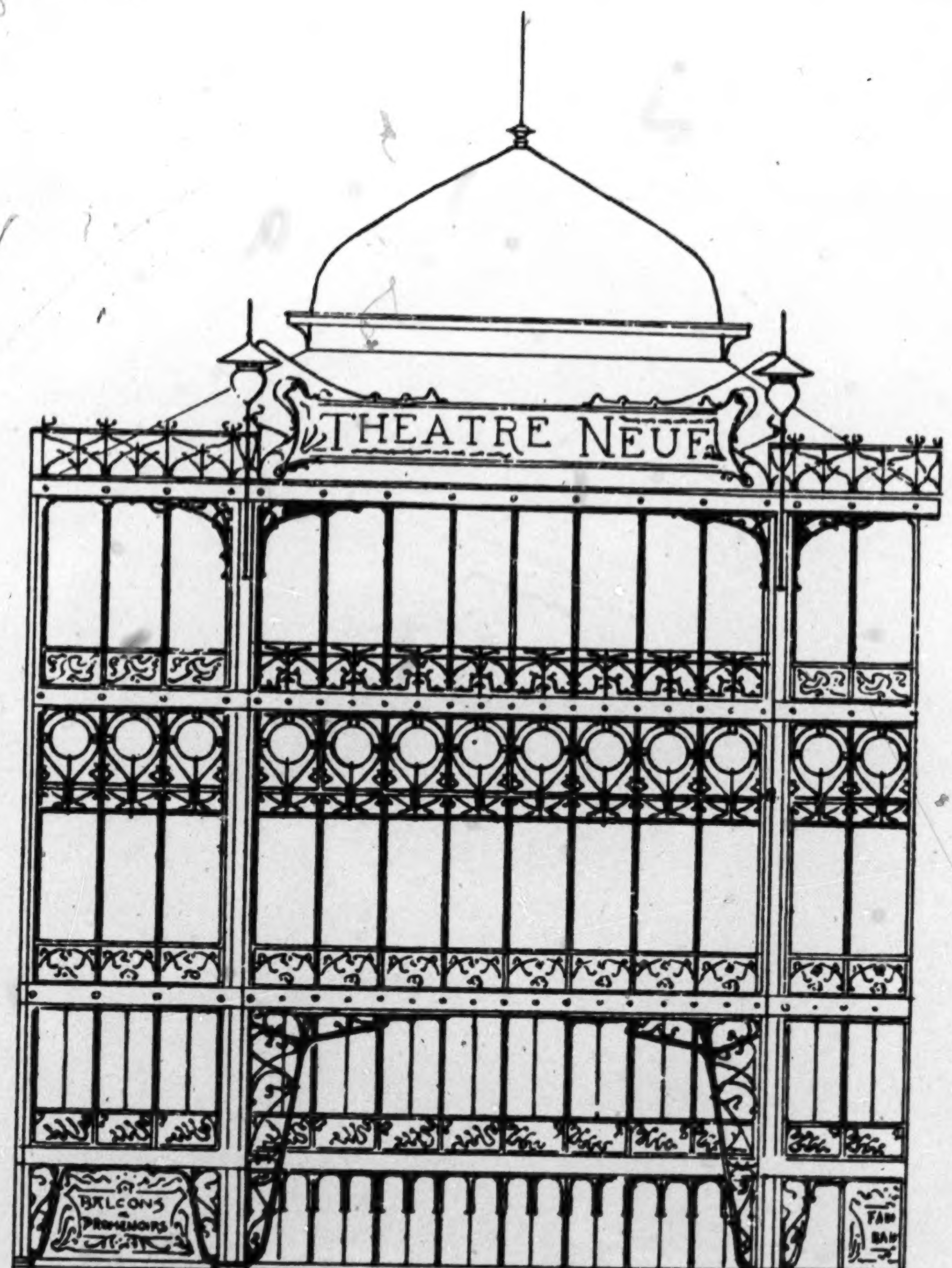
91

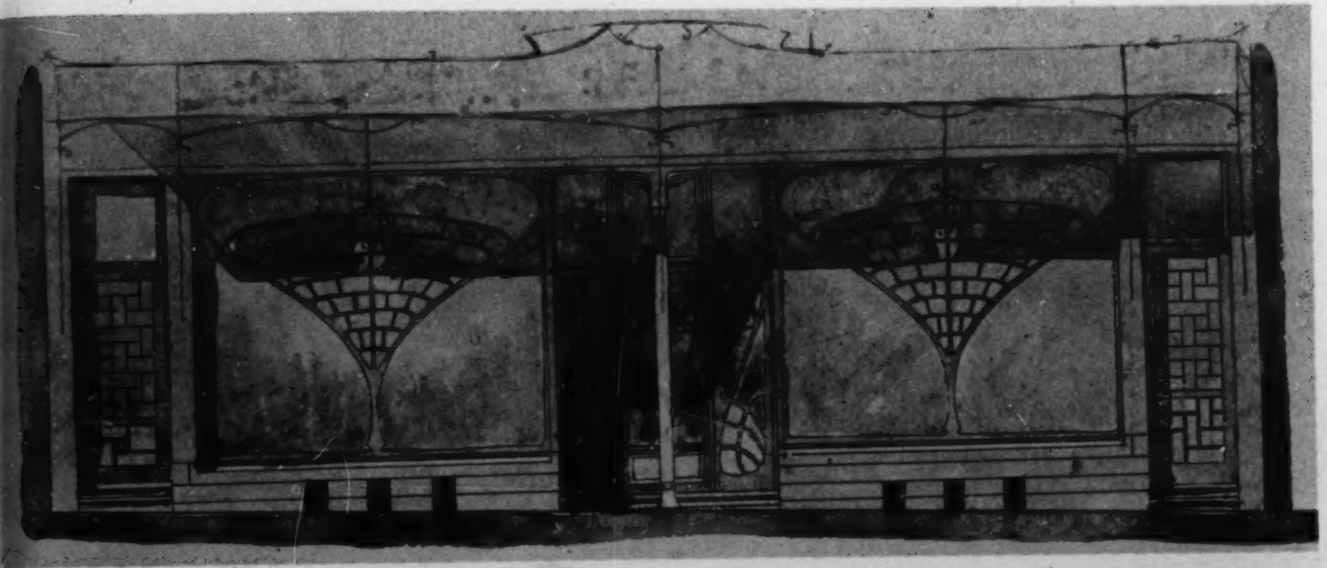


95





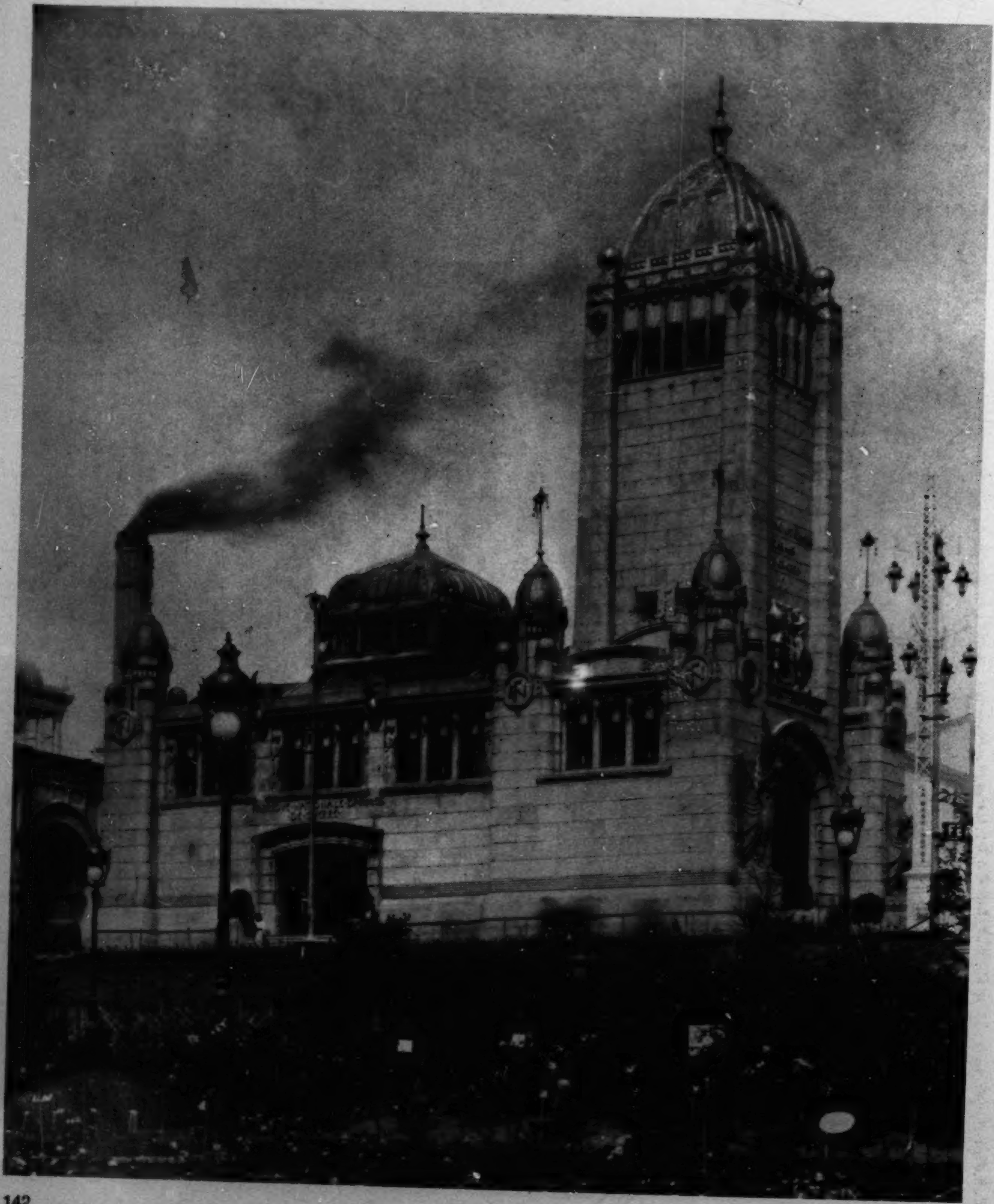

THEATRE NEUF
BALCONS
PROMENOIRS

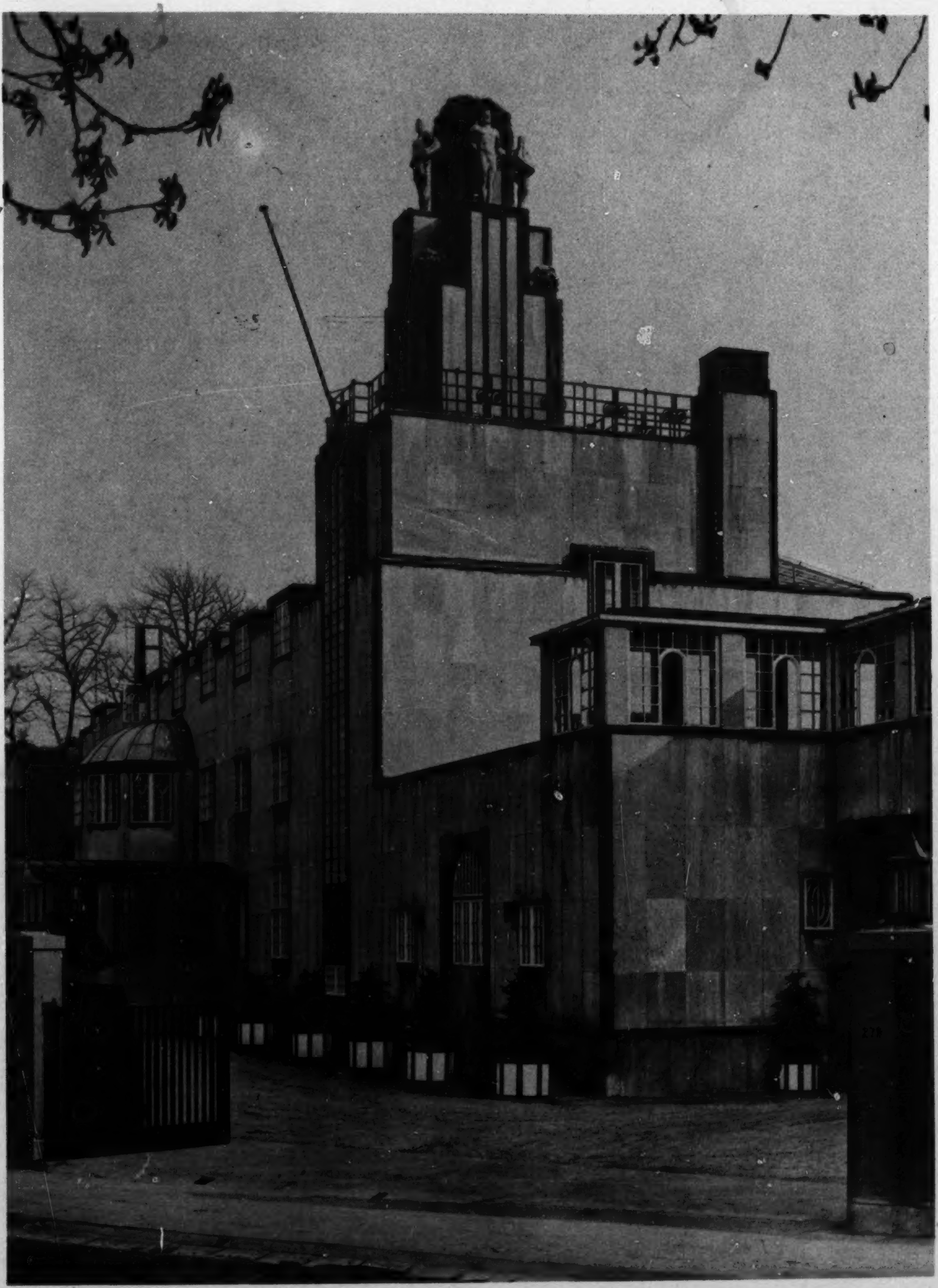


102

103

104





RELEVE DES DOCUMENTS EXPOSES

LIJST VAN DE TENTOONGESTELDE DOCUMENTEN

LIST OF EXHIBITED DOCUMENTS

1. VICTOR HORTA

1900. Hôtel Aubecq, 520 avenue Louise, Bruxelles (détruit en 1949). La façade à front de l'avenue Louise, démontée lors de la démolition, sera prochainement reconstituée dans l'enceinte du centre culturel de la commune de Saint-Gilles (1060).

1900. Herenhuis Aubecq, Louisalaan 520, Brussel (afgebroken in 1949). De gevel die uitzag op de Louisalaan werd tijdens de afbraak gedemonteerd en zal eerlang gereconstrueerd worden binnen het cultureel centrum van de gemeente Sint-Gillis (1060).

1900. Hôtel Aubecq, 520 avenue Louise, Brussels (destroyed in 1949). The facade which fronts on avenue Louise, dismantled during demolition, will soon be reconstructed in the precinct of the cultural centre of the commune of Saint-Gilles.

2. JULES BRUNFAUT

1903. Hôtel Hannon, 1 avenue de la Jonction et angle de l'avenue Brugmann, Saint-Gilles. L'ameublement initial dû au décorateur français Emile GALLE (1846-1904) a été dispersé et l'immeuble est voué de la démolition prochaine.

1903. Herenhuis Hannon, Verbindingslaan 1, hoek van de Brugmannlaan, Sint-Gillis. Het oorspronkelijke meubilair, ontworpen door de franse decorateur Emile GALLE (1846-1904) werd verwijderd, en het gebouw zal wellicht eerlang afgebroken worden.

1903. Hôtel Hannon, 1 avenue de la Jonction and corner of avenue Brugmann, Saint-Gilles. The original furnishing set up by French house-decorator Emile GALLE (1846-1904) has been dispersed and the house will soon be demolished.

3. ERNEST BLEROT

1901-1908. Habitation personnelle de l'architecte BLEROT, angle de l'avenue Général de Gaulle et de la rue Vilain XIV, Ixelles. (démolie en 1962). Les immeubles n° 3 (1901), n° 9, 11 et 22 (1902) rue Vilain XIV ; n° 31 (1901), n° 40 et 42 (1903) rue de la Vallée ; n° 36, 37, 38, 39 (1903) avenue du Général de Gaulle (38, 39 démolis 36, 37 altérés) sont également de l'architecte BLEROT et subsistent aujourd'hui.

1901-1908. Eigen woning van de architect BLEROT, op de hoek van de Generaal de Gaullelaan en de Vilain XIV-straat, Elsene (afgebroken in 1962). De gebouwen op de nrs. 3 (1901), 9, 11 en 22 (1902) in de Vilain XIV-straat, op de nrs. 31 (1901), 40 en 42 (1903) in de Dalstraat, en op de nrs. 36, 37, 38, 39 (1903) in de Generaal de Gaullelaan werden eveneens door Blérot gebouwd, en bestaan nog steeds.

1901-1908. Private house of architect BLEROT, corner of avenue General de Gaulle and rue Vilain XIV, Ixelles. (demolished in 1962). Houses number 3 (1901), numbers 9, 11 and 22 (1902) rue Vilain XIV ; number 31 (190 numbers 40 and 42 (1903) rue de la Vallée ; numbers 37, 38, 39 (1903) avenue Général de Gaulle (38, demolished ; 36, 37 altered) are also by architect BLER and still exist today.

4. GUSTAVE STRAUVEN

1902. Immeuble à appartements, 9 avenue Paul De Ja Saint-Gilles.

1902. Appartementsgebouw, Paul de Jaerlaan 9, Sint-Gillis

1902. Building with flats, 9 avenue Paul de Jaer, Saint-Gille

5. GUSTAVE STRAUVEN

1900. Hôtel de Monsieur de Saint Cyr, 11 square Ambiori Bruxelles. L'immeuble condamné à disparaître dans cadre d'un plan d'aménagement vient de faire l'objet d'un mesure de sauvegarde à l'initiative de la Ville de Bruxelle

1900. Huis de Saint Cyr, Ambiorixsquare 11, Brussel. D gebouw was bestemd om afgebroken te worden ingevolg de eisen van een plaatselijk aanlegplan. De gemeent Brussel trof onlangs schikkingen om het te bewaren.

1900. Hotel of Monsieur de Saint Cyr, 11 square Ambiori Brussels. It was condemned under an urbanization pla but the City of Brussels has just decided to preserve it.

6. GUSTAVE STRAUVEN

1901. Maison Van Dyck, 85 boulevard Clovis, Bruxelles.

1901. Huis Van Dyck, Clovislaan 85, Brussel.

1901. House Van Dyck, 85, boulevard Clovis, Brussels.

7. EDOUARD PELSENEER

1899. Maison « Les Hiboux », 55 avenue Brugmann, Sain Gilles.

1899. Huis « Les Hiboux », Brugmannlaan 55, Sint-Gillis.

1899. House « Les Hiboux » (The Owls), 55, avenu Brugmann, Saint-Gilles.

8. GEORGES PEERBOOM

1898. Habitation personnelle de l'architecte PEERBOOM 12 avenue Jef Lambeaux, Saint-Gilles.

1898. Eigen woning van de architect PEERBOOM, Je Lambeauxlaan 12, Sint-Gillis.

1898. Private residence of architect PEERBOOM, 12 avenue Jef Lambeaux, Saint-Gilles.

9. ALBERT ROOSENBOOM

1900. Hôtel particulier, 38 rue Faider, Ixelles

1900. Herenhuis, Faiderstraat 83, Elsene.

1900. Private hotel, 83, rue Faider, Ixelles.

10. PAUL CAUCHIE

1905. Habitation et atelier du peintre Paul CAUCHIE, 5 rue des Francs, Etterbeek. L'immeuble menacé de destruction fait actuellement l'objet d'une étude de la Commission Royale des Monuments et des Sites en vue d'un éventuel classement.

1905. Woning en atelier van de kunstschilder Paul CAUCHIE, Frankenstraat 5, Etterbeek. Het gebouw wordt bedreigd met afbraak. Zijn klassering is thans in beraad bij de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen.

1905. Residence and studio of painter Paul CAUCHIE, 5 rue des Francs, Etterbeek The building was condemned, but its eventual classification is under study by the Royal Commision for Monuments and Sites.

11. PAUL HANKAR

1898. Habitation et atelier du peintre Janssens, 50 rue Defacqz, Ixelles. L'immeuble a été rehaussé d'un étage peu de temps après sa construction et suivant les plan de l'architecte Van Ysendijk. Le rez-de-chaussée a été fortement altéré, lors d'une transformation ultérieure.

1898. Woning en atelier van de kunstschilder Janssens, Defacqzstraat 50, Elsene. Kort na zijn voltooiïng werd aan het gebouw een verdieping toegevoegd volgens plannen van de architect Van Ysendijk. Het gelijkvloers onderging ten gevolge van een latere verbouwing grondige veranderingen.

1898. Residence and studio of painter Janssens, 50 rue Defacqz, Ixelles. Soon after its construction after the plans of architect Van Ysendijk, the building was raised by one story. The ground floor was greatly altered during a later transformation.

12. Architecte inconnu Onbekende architect Architect unknown

1903. Habitation et atelier d'artiste, 150 rue Potagère, Schaerbeek.

1903. Woning en atelier, Warmoesstraat 150, Schaarbeek.

1903. An artist's residence and studio, 150 rue Potagère, Schaerbeek.

13. Architecte inconnu Onbekende architect Architect unknown

1903. Habitation et atelier d'artiste, 150 rue Potagère, Saint-Josse. Fragment de la façade.

103. Woning en atelier, Warmoesstraat 150, Sint-Joost. Gevelfragment.

1903. An artist's residence and studio, 150 rue Potagère, Saint-Josse. Fragment of the façade.

14. PAUL HANKAR

1897. Etude de chassis pour l'atelier du peintre Ciamberlani, 48 rue Defacqz, Ixelles.

1897. Studie van een raam voor het atelier van de kunstschilder Ciamberlani, Defacqzstraat 48, Elsene.

1897. Scheme of frame for the studio of painter Ciamberlani, 48 rue Defacqz, Ixelles.

15. PAUL HANKAR

1898. Habitation et atelier du peintre Bartholomé, 151 avenue de Tervueren, Etterbeek.

1898. Woning en atelier van de kunstschilder Bartholomé, Tervurenlaan 151, Etterbeek.

1898. Residence and studio of painter Bartholomé, 151 avenue de Tervueren, Etterbeek. (destroyed).

16. PAUL HANKAR

1897. Maison du peintre Ciamberlani, 48 rue Defacqz, Ixelles. Photo prise en 1898. Le rez-de-chaussée de l'immeuble a été défiguré lors de transformations ultérieures.

1897. Woning van de kunstschilder Ciamberlani, Defacqzstraat 48, Elsene. Foto genomen in 1898. Het gelijkvloers van het gebouw werd door latere verbouwingen verminkt.

1897. House of painter Ciamberlani, 48 rue Defacqz, Ixelles. Photograph taken in 1898. The ground floor of the building was badly altered during subsequent transformations.

17. PAUL HANKAR

1897. Projet de façade pour la maison du peintre Ciamberlani. Encre de chine, crayon et aquarelle rehaussée de gouache blanche sur carton, 71x85.

1897. Gevelontwerp voor de kunstschilder Ciamberlani. Tekening in oostindische inkt en potlood, opgewerkt met witte plakaatverf, op karton 71x85.

1897. Preliminary design of a façade for the house of painter Ciamberlani. Indian ink, pencil and water-colour touched up with white gouache on carboard, 71x85

18. VICTOR HORTA

1894. Hôtel Solvay, 224 avenue Louise, Bruxelles.

184. Herenhuis Solvay, Louisalaan 224, Brussel.

1894. Hôtel Solvay, 224 avenue Louise, Brussels.

19. ANTOINE POMPE

1910. Clinique orthopédique du Docteur Van Neck, 53, rue Henri Wafelaerts, Saint-Gilles (aujourd'hui partiellement dègradée). Les gaines de ventilation des différents locaux s'expriment en façade.

1910. Orthopedische Kliniek van Dokter Van Neck, Henri Wafelaertsstraat 53, Sint-Gillis, (heden gedeeltelijk verbouwd). De verluchtingskokers van de verschillende vertrekken zijn zichtbaar in de gevel verwerkt.

1910. Orthopaedic policlinic of Dr Van Neck, 53 avenue Waffelaert, Saint-Gilles (today partially damaged). The ventilation shafts of the different premises are visible on the façade.

20. VICTOR HORTA

1896. Hôtel Deprez-van de Velde, 3 rue Boduognat et angle de l'avenue Palmerston, Bruxelles. Entrée.

1896. Herenhuis Deprez-van de Velde, Boduognatusstraat 3, hoek Palmerstonlaan, Brussel. Ingang.

1896. Hôtel Deprez-van de Velde, 3 rue Boduognat and corner of avenue Palmerston, Brussels. Entrance

21. Architecte inconnu Onbekende architect
Architect unknown

1903 Immeuble de logements sociaux, 32 rue Marconi, Forest. Entrée.

1903. Sociale woningen, Marconistraat 32, Vorst. Ingang.

1903. Building composed of social flats, 32 rue Marconi, Forest. Entrance.

22. GUSTAVE STRAUVEN

Circa 1900. Habitation, 43 boulevard Louis Bertrand, Schaerbeek. Fragment de façade, rez-de-chaussée.

Circa 1900. Woning, Louis Bertrandlaan 43, Schaarbeek. Fragment van de gevel, gelijkvloers.

About 1900. Residence, 43 boulevard Louis Bertrand, Schaerbeek. Fragment of the façade, ground floor.

23. ARMAND VAN WAESBERGHE

1899. Habitation, 52 rue d'Irlande, Saint-Gilles. Fragment de façade, rez-de-chaussée.

1899. Woning, Ierlandstraat 52, Sint-Gillis. Fragment van de gevel, gelijkvloers.

1899. Residence, 52 rue d'Irlande, Saint-Gilles. Fragment of the façade, ground floor.

24. VICTOR HORTA

1900. Hôtel Aubecq, 520 avenue Louise, Bruxelles (démoli en 1949). Fragment de façade, rez-de-chaussée avenue Louise. Cette partie de façade sera prochainement reconstituée dans l'enceinte du centre culturel de la commune de Saint-Gilles.

1900. Herenhuis Aubecq, Louisalaan 520, Brussel (afgebroken in 1949). Fragment van de gevel, gelijkvloers bij de Louisalaan. Dit deel van de gevel zal eerlang heropgebouwd worden binnen het cultureel centrum van de gemeente Sint-Gillis.

1900. Hôtel Aubecq, 520 avenue Louise, Brussels (demolished in 1949). Fragment of the façade, ground floor avenue Louise. This part of the façade will soon be reconstructed in the precinct of the cultural centre of the commune of Saint-Gilles.

25. ERNEST BLEROT

1900-1903. Rangée de maisons, 1 à 25 rue Vanderschrick, Saint-Gilles. Blérot est également l'architecte des immeubles n° 13 chaussée de Waterloo et n° 44, 46 et 48 avenue Jean Volders.

1900-1903. Woningen, Vanderschrickstraat 1 tot 25, Sint-Gillis gehele straatzijde). Blérot ontwierp ook de gebouwen op nr. 13 Waterlose steenweg en op de nrs. 44, 46 en 48, Jean Volderslaan.

1900-1903. Row of houses, 1 to 25 rue Vanderschrick, Saint-Gilles. Blérot is also the architect of the buildings situated number 13 chaussée de Waterloo and numbers 44, 46 and 48 avenue Jean Volders.

26. ERNEST BLEROT

1898. Habitation sur rez-de-chaussée commercial, 18 rue Ernest Solvay, Ixelles. Rythme vertical, succession des loggias.

1898. Winkelwoning, Ernest Solvaystraat 18, Elsene. Vertikaal ritme, opeenvolging der loggia's.

1898. Residence on commercial ground floor, 18 rue Ernest Solvay, Ixelles. Vertical rhythm, series of loggias.

27. ERNEST BLEROT

1898. Habitation sur rez-de-chaussée commercial, 12 rue Ernest Solvay, Ixelles. Rythme vertical, succession des régistres horizontaux.

1898. Winkelwoning, Ernest Solvaystraat 12, Elsene. Vertikaal ritme, opeenvolging van horizontale stroken.

1898. Residence on commercial ground floor, 12 rue Ernest Solvay, Ixelles. Vertical rhythm, succession of the horizontal registers.

28. ERNEST BLEROT

1898. Habitation sur rez-de-chaussée commercial, 20 rue Saint Boniface, Ixelles. Rythme vertical, succession des loggias.

1898. Winkelwoning, Sint-Bonifaasstraat 20, Elsene Vertikaal ritme, opeenvolging der loggia's.

1898. Residence on commercial ground floor, 20 rue Saint-Boniface, Ixelles. Vertical rhythm, series of loggias.

29. PAUL HAMESSE

1907. Habitation, 17 place Antoine Delporte, Saint-Gilles. Fragment vertical de façade.

1907. Woning, Antoine Delporteplein 17, Sint-Gillis. Vertikaal gevelfragment.

1907. Residence, 17 place Antoine Delporte, Saint-Gilles. Vertical fragment of the façade.

30. FRANZ TILLEY

1901. Hôtel particulier, 206 avenue de la Couronne, Ixelles. Fragment vertical de façade.

1901. Herenhuis, Kroonlaan 206, Elsene. Vertikaal gevelfragment.

1901. Private hotel, 206 avenue de la Couronne, Ixelles. Vertical fragment of the façade.

31. DECOSTER

1901. Habitation, 36 rue du Portugal, Saint-Gilles. Fragment de façade, porte d'entrée et mur-rideau de la cage d'escalier.

1901. Woning, Portugalstraat 36, Sint-Gillis. Gevelfragment, ingangsdeur en gordijngevel van de traphal.

1901. Residence, 36 rue du Portugal, Saint-Gilles. Fragment of the façade, entrance gate and curtain-wall of the staircase.

32. VICTOR HORTA

1896. Hôtel Deprez-van de Velde, 3 rue Boduognat, Bruxelles. Fragment de façade, éclairage de la cage d'escalier.

1896. Herenhuis Deprez-van de Velde Buduognatusstraat 3, Brussel. Gevelfragment, ramen van de traphal.

1896. Hôtel Deprez-van de Velde, 3 rue Bodougnat, Brussels. Fragment of the façade, illumination of the stairway.

33. ERNEST BLEROT

1898. Habitation sur rez-de-chaûssée commercial, 18 rue Ernest Solvay, Ixelles. Fragment de façade, éclairage de la cage d'escalier.

1898. Winkelwoning, Ernest Solvaystraat 18, Elsene. Gevelfragment, ramen van de traphal.

1898 Residence on commercial ground floor, 18 rue Ernest Solvay, Ixelles. Fragment of the façade, illumination of the stairway.

34. LEON DAVID

Circa 1900. Hôtel particulier, 490 avenue Brugmann, Uccle.

Circa 1900. Herenhuis, Brugmannlaan 490, Ukkel.

About 1900. Private hotel, 490 avenue Brugmann, Uccle.

35. VICTOR HORTA

1901. Hôtel Roger, 459 avenue Louise, Bruxelles. L'hôtel Roger a subi trois transformations successives, la première par Horta lui-même (rehaussement de l'immeuble). Les deux autres ont transformé radicalement l'œuvre initiale, aujourd'hui méconnaissable.

1901. Herenhuis Roger, Louisalaan 459, Brussel. Het herenhuis Roger onderging achtereenvolgens drie verbouwingen. De eerste werd uitgevoerd door Horta zelf (toevoeging van één verdieping). Door de twee andere werd het gebouw onherkenbaar vertekend.

1901. Hôtel Roger, 459 avenue Louise, Brussels. The « Hôtel Roger » has undergone three successive transformations, the first one by Horta himself (raising of the building). The two others have altered the original work beyond recognition.

36. ERNEST BLEROT

1898-1899. Habitations, 42, 44, 46 rue de Bellevue, Bruxelles.

1898-1899. Woningen, Bellevuestraat 42, 44, 46, Brussel.

1898-1899. Residences, 42, 44, 46 rue de Bellevue, Brussels.

37. ERNEST BLEROT

1900. Habitation, 41 place L. Morichard, Saint-Gilles.

1900. Woning, L. Morichardplein, Sint-Gillis.

1900. Residence, 41 place L. Morichard, Saint-Gilles.

38. JULES BRUNFAUT

1903. Hôtel Hannon, 1 avenue de la Jonction, Saint-Gilles. Bow-window.

1903. Herenhuis Hannon, Verbindingslaan 1, Sint-Gillis. Erker.

1903. Hôtel Hannon, 1 avenue de la Jonction, Saint-Gilles. Bow-window.

39. VICTOR HORTA

1892-1893. Hôtel Tassel, 6 rue Paul-Emile Janson, Bruxelles. (anciennement 12 rue de Turin). Bow-window.

1892-1893. Herenhuis Tassel, Paul-Emile Jansonstraat 6, Brussel. (Voorheen Turijnstraat 12). Erker.

1892-1893. Hôtel Tassel, 6 rue Paul-Emile Janson, Brussels (formerly 12 rue de Turin). Bow-window.

40. PAUL VIZZAVONA

1909. Maison de commerce, 30-32 rue du Lombard, Bruxelles Fragment de la façade.

1909. Handelshuis, Lombardstraat 30-32, Brussel. Gevelfragment.

1909. Business house, 30-32 rue du Lombard, Brussels. Fragment of the façade.

41. PAUL SAINTENOY

1899. Grands Magasins « Old England », 80 rue Montagne de la Cour, Bruxelles. Fragment de la façade.

1899. « Old England » Warenhuis, Hofberg 80, Brussel. Gevelfragment.

1899. Department store « Old England », 80 rue Montagne de la Cour, Brussels. Fragment of the façade.

42. VICTOR HORTA

1895. Maison du Peuple, place Emile Vandervelde, Bruxelles (détruite en 1965). Pan de verre.

1895 Volkshuis, Emile Vanderveldeplein, Brussel (afgebroken in 1965). Glaspui.

1895. People's House, place Emile Vandervelde, Brussels (destroyed in 1965). Glass partition.

43. PAUL SAINTENOY

1899. Grands Magasins « Old England », 80 rue Montagne de la Cour, Bruxelles.

1899. « Old England » Warenhuis, Hofberg 80, Brussel.

1899 Department store « Old England », 80 rue Montagne de la Cour, Brussels.

44. GUSTAVE STRAUVEN

1900. Hôtel de Monsieur de Saint Cyr, 11 square Ambiorix, Bruxelles. Saillies des terrasses et balcons.

1900. Woning de Saint Cyr, Ambiorixsquare 11, Brussel. Verspringingen van terrassen en balkons.

1900. Hotel of Monsieur de Saint Cyr, 11 square Ambiorix, Brussels. Projections of the balconies and the terraces.

45. Architecte inconnu — Onbekende architekt — Architect unknown

1903. Maisons, 150 et 152 rue Potagère, Saint Josse. Consoles, corniche et loggias.

1903. Woningen, 150-152 Warmoesstraat, Sint-Joost. Consoles. kroonlijst en loggia's.

1903. Houses, 150 & 152 rue Potagère, Schaerbeek. Brackets, cornice and loggias.

46. VICTOR HORTA

1895. Maison du Peuple, place Emile Vandervelde, Bruxelles (détruite en 1965). Balcon d'angle.

1895. Volkshuis, Emile Vanderveldeplein, Brussel (afgebroken in 1965). Hoekbalkon.

1895. People's House, place Emile Vandervelde, Brussels (destroyed in 1965). Corner balcony.

47. PAUL VIZZAVONA

1903 Hôtel particulier, 93 rue Franz Merjay, Ixelles. (menacé de destruction imminente). Ferronneries du balcon.

1903. Herenhuis, Franz Merjaystraat 93, Elsene, (bedreigd met afbraak). Smeedwerk van het balkon.

1903. Private hotel, 93 rue Franz Merjay, Ixelles. (condemned to be demolished very soon). Iron work of the balcony.

48. F. SMET-VERHAS

Circa 1900. Hôtel particulier d'un armateur, angle de la Schildersstraat et de la Plaatsnijdersstraat, Anvers. Bretèche en forme de proue de navire.

Circa 1900. Herenhuis van een reder, hoek van de Schilderkunststraat en de Plaatsnijdersstraat, Antwerpen. Erker in vorm van de boeg van een schip.

About 1900 Private hotel of a ship-owner, corner of Schildersstraat and Plaatsnijdersstraat, Antwerp. Bretesse in the form of a prow.

49. HENRY BORGERS

Circa 1900 Habitation personnelle de l'architecte H. Borgers, 547 avenue Brugmann, Uccle. Abat-jour de la porte d'entrée et saillie de la console du balcon.

Circa 1900 Eigen woning van de architect H. Borgers, Brugmannlaan 547, Ukkel. Bovenlicht van de voordeur, en uitspringende console van het balkon.

About 1900. Private residence of architect H. Borgers, 547 avenue Brugmann, Uccle. Window above the entrance-hall and projection of the balcony bracket.

50. E. HOUBION

1903. Café Falstaff, 17-19 rue Henri Maus, Bruxelles.

1903. Café Falstaff, Henri Manusstraat 17-19, Brussel.

1903. Café Falstaff, 17-19 rue Henri Maus, Brussels.

51. GUSTAVE STRAUVEN

1900. Hôtel de Monsieur de Saint Cyr, 11 square Ambirix, Bruxelles Baie du dernier étage.

1900. Woning de Saint Cyr, Ambiorixsquare 11, Brussel. Raam van de hoogste verdieping.

1900. Hotel of Monsieur de Saint Cyr, II square Ambiorix, Brussels. Bay of the upper floor.

52. ARTHUR NELISSEN

1905. Habitation de l'architecte NELISSEN, 5 avenue du Mont Kemmel, Forest. Baie du premier étage.

1905. Woning van de architect Nelissen, Kemmelberglaan 5, Vorst. Raam van de eerste verdieping.

1905. Residence of architect NELISSEN, 5 avenue du Mont Kemmel, Forest. Bay of the first floor.

53. PAUL CAUCHIE

1905. Habitation et atelier du peintre Paul CAUCHIE, 5 rue des Francs, Etterbeek. Le balcon et la baie de l'atelier.

1905 Woning en atelier van de kunstschilder Paul CAUCHIE, Frankenstraat 5, Etterbeek. Balkon en raam van het atelier.

1905 Residence and studio of painter Paul CAUCHIE, 5 rue des Francs, Etterbeek. Balcony and bay of the studio.

54. FRANÇOIS HEMELSOET

Circa 1900. Maison, 24 avenue Eugène Demolder, Schaerbeek.

Circa 1900. Woning, Eugène Demolderlaan 24, Schaarbeek.

About 1900. House, 24 avenue Eugène Demolder, Schaerbeek.

55. GUSTAVE STRAUVEN

1900. Hôtel de Monsieur de Saint Cyr, 11 square Ambiorix, Bruxelles. Ferronneries de couronnement de l'immeuble.

1900. Woning de Saint Cyr, Ambiorixsquare 11, Brussel. Smeedijzeren bekroning van het gebouw.

1900. Hotel of Monsieur de Saint Cyr, II square Ambiorix, Brussels. Iron work crowning of the building.

56. VICTOR HORTA

1903-1905. Grand Bazar Anspach, rue de l'Evêque, Bruxelles (détruit). Fragment du couronnement.

1903-1905. Anspach Grootwarenhuis, Bisschopsstraat, Brussel (afgebroken). Fragment van de bekroning van een erker.

1903-1905. Grand Bazar Anspach, rue de l'Evêque, Brussels (destroyed). Fragment of the crowning.

57. ERNEST BLEROT

1901-1908. Habitation personnelle de l'architecte BLEROT, angle de l'avenue Général de Gaulle et de la rue Vilain XIV, Ixelles (démolie en 1962).

1901-1908. Eigen woning van de architect BLEROT, hoek van de Generaal de Gaullelaan en de Vilain XIV-straat, Elsene (afgebroken in 1962).

1901-1908. Private residence of architect BLEROT, corner avenue Général de Gaulle and rue Vilain XIV, Ixelles (demolished in 1962)

58. HENRI JACOBS

1907. Ecole n° 1, 229 et 243 rue Josaphat, Schaerbeek. Consoles de la galerie entourant la cour de récréation intérieure.

1907. School nr. 1 Josaphatstraat 229 en 243, Schaarbeek. Consoles van de galerij omheen de binnenspeelplaats.

1907. School number 1, 229 & 243 rue Josaphat, Schaerbeek. Brackets of the gallery surrounding the inside playground.

59. VICTOR HORTA

1903. Hôtel Max Hallet, 344 avenue Louise, Bruxelles. Consoles du balcon et de la corniche.

1903 Herenhuis Max Hallet, Louisalaan 344, Brussel. Consoles van het balkon en van de kroonlijst.

1903. Hotel Max Hallet, 344 avenue Louise, Brussels. Brackets of the balcony and of the cornice.

60. ARMAND VAN WAESBERGHE

1898. Maison, 5 square Gutenberg, Bruxelles. La baie du bel-étage.

1898. Woning, Gutenbergsquare 5, Brussel. Erker van de eerste verdieping.

1898. House, 5 square Gutenberg, Brussels. Bay of the bel-étage.

61. ERNEST BLEROT

1901. Immeuble à appartements, angle des rue Vilain XIV et de la Vallée, Ixelles. Culs de lampe et détail de l'appareillage en pierres.

1901. Appartementsgebouw, hoek van de Vilain XIV-straat en de Dalstraat, Elsene. Erkersteun en detail van het steenverband.

1901. Building with flats, corner rue Vilain XIV and rue de la Vallée, Ixelles, Pendants and detail of the stone drafting.

62. ALBERT ROOSENBOOM

1900. Hôtel particulier, 83 rue Faider, Ixelles. Fragment du bow-window.

1900. Herenhuis, Faiderstraat 83, Elsene. Fragment van de erker.

1900. Private hotel, 83 rue Faider, Ixelles. Fragment of the bow-window.

63. PAUL HANKAR

1898. Maison, 7 rue Antoine Bréart, Saint-Gilles. Motif sculpté de l'allège du bel étage.

1898. Woning, Antoine Bréartstraat, Sint-Gillis. Gebeeldhouwd motief aan de borstwering van de eerste verdieping.

1898. House, 7 rue Antoine Bréart, Saint-Gilles. Carved motive of the balustrade of the bel-étage.

64. ERNEST BLEROT

1902. Maison, 11 rue de la Vallée, Ixelles. Fragment de l'appareillage de pierres du rez-de-chaussée.

1902. Woning, Dalstraat 11, Elsene. Fragment van het steenverband van het gelijkvloers.

1902. House, 11 rue de la Vallée, Ixelles. Fragment of the stone drafting of the ground floor.

65. EMILE VAN AVERBEKE

1898-1900. Maison du Peuple Libérale, 40 Volkstraat, Anvers. Accrochage d'une console de balcon.

1898-100. Liberaal Volkshuis, Volkstraat 40, Antwerpen. Vasthechting van een console van het balkon.

1898-1900. People's House of the Liberal Party, 40 Volkstraat, Antwerp. Hooking of a balcony bracket.

66. VICTOR HORTA

1898. Atelier de Victor Horta, 23 rue Américaine, Saint-Gilles. Détail de la façade, pierre d'appui recevant la colonne de la baie du premier étage.

1898. Atelier van Victor Horta, Amerikastraat 23, Sint-Gillis. Geveldetail, draagsteen van de kolom in het raam van de eerste verdieping.

1898. Studio of Victor Horta, 23 rue Américaine, Saint-Gilles. Detail of the façade, stone block supporting the column of the bay at the first floor.

67. Architecte inconnu — Architekt onbekend — Architect unknown

Circa 1900. Maison, 11 Grande Rue au Bois, Schaerbeek. La porte d'entrée.

Circa 1900. Woning, Grote-Bosstraat 11, Schaarbeek. Voordeur.

About 1900. House, 11 Grande Rue au Bois, Schaerbeek. Front door.

68. PAUL HANKAR

1898. Habitation et atelier du peintre Bartholomé, 151 avenue de Tervueren, Etterbeek. (disparu). La porte d'entrée.

1898. Woning en atelier van de kunstschilder Bartholomé, Tervurenlaan 151, Etterbeek (afgebroken). Voordeur.

1898. Residence and studio of painter Bartholomé, 151 avenue de Tervueren, Etterbeek (demolished). Front door.

69. EMILE LAMBOT

Circa 1900. Atelier du peintre Fabbri, 6 rue du Collège Saint-Michel, Etterbeek. Porte d'entrée.

Circa 1900. Atelier van de kunstschilder Fabbri, Sint-Michielskollegestraat 6, Etterbeek. Voordeur.

About 1900. Studio of painter Fabbri, 6 rue du Collège Saint-Michel, Etterbeek. Front door.

70. PAUL VIZZAVONA

1903. Hôtel particulier, 93 rue Franz Merjay, Ixelles menacé de destruction imminente). Porte d'entrée.

1903. Herenhuis, Franz Merjaystraat 93, Elsene (met afbraak bedreigd). Voordeur.

1903. Private hotel, 93 rue Franz Merjay, Ixelles (soon to be demolished). Front door.

71. VICTOR HORTA

1895. Maison du Peuple, place Emile Vandervelde, Bruxelles (détruite en 1965). Porte d'entrée.

1895. Volkshuis, Emile Vanderveldeplein, Brussel (afgebroken in 1965). Toegangsdeur.

1895. People's House, place Emile Vandervelde, Brussels (destroyed in 1965). Front door.

72. PAUL HANKAR

1899. « Compagnie Générale des Céramiques d'Architecture », 4 quai à la Houille, Bruxelles. Encre et aquarelle sur carton, 70x35.

1899. « Compagnie Générale des Céramiques d'Architecture », Kolenkaai 4, Brussel. Inkt en akwarel op karton, 70x35.

1899. « Compagnie Générale des Céramiques d'Architecture », 4, quai à la Houille, Brussels. Ink and water-colour on cardboard, 70x35.

73. ALBERT ROOSENBOOM

1900. Hôtel particulier, 83 rue Faider, Ixelles. Gratte-pied. et motif décoratif art nouveau.

1900. Herenhuis, Faiderstraat 83, Elsene. Voetkrabber met decoratief Art Nouveau-motief.

1900. Private hotel, 83 rue Faider, Ixelles. Shoe-scraper and ornamentation motive art nouveau.

74. PAUL HANKAR

Circa 1895. Chemiserie Niguet, 13 rue Royale, Bruxelles. (aujourd'hui fleuriste de Backer). Menuiserie décorative de l'imposte.

Circa 1895. Hemdenwinkel Niguet, Koningsstraat 13, Brussel. (Heden bloemenwinkel de Backer). Decoratief schrijnwerk van de impost.

About 1895. Shirt shop Niguet, 13 rue Royale, Brussels (today florist de Backer). Ornamental woodwork of the impost.

75. MARCEL WOLFERS

1906. Habitation Marcel Wolfers, 28A rue Roger Vandendriessche, Woluwe-Saint-Pierre. Grille d'entrée du jardin. L'habitation elle-même est l'œuvre de l'architecte VAN NOTEN, collaborateur de HANKAR.

1906. Woning Marcel Wolfers, Roger Vandendriesschestraat 28A, Sint-Pieters-Woluwe. Tuinhek. De woning zelf werd ontworpen door de architekt VAN NOTEN, een medewerker van HANKAR.

1906. Residence Marcel Wolfers, 28A rue Roger Vandendriessche, Woluwé-Saint-Pierre. Iron gate of the garden. The residence itself is by architect VAN NOTEN, HANKAR'S associate.

76. EMILE VAN AVERBEKE

1903. Villa, 111 route de Burxelles à Louvain, Cortenbergh. Grille d'entrée.

1903. Villa, Brusselse steenweg 111, Kortenberg, Tuinhek.

1903. Villa, III route de Bruxelles à Louvain, Cortenbergh. Iron entrance-gate.

77. PAUL HANKAR

1895. Pharmacie Peeters, rue Lebeau, Bruxelles (détruite). Vues de face et de profil des ferronneries des balcons. Encre de chine et aquarelle sur carton, 70x70.

1895. Apotheek Peeters, Lebeaustraat, Brussel (afgebroken). Vooraanzicht op profiel van het smeedijzer van het balkon. Oostindische inkt en akwarel op karton, 70x70.

1895. Pharmacy Peeters, rue Lebeau, Brussels (destroyed). Front and side views of the iron work of the balconies. Indian ink and water-colour on cardboard, 70x70.

78. PAUL HANKAR

1897. Le Grand Hotel, boulevard Anspach, Bruxelles. Projet d'agrandissement de la salle de restaurant, détail d'une des nombreuses variantes. Encre de chine et aquarelle rehaussée d'or sur calque marouflé sur carton, 35x70.

1897. « Le Grand Hotel », Anspachlaan, Brussel. Ontwerp voor de vergroting van het restaurant, detail van een der vele varianten. Oostindische inkt en opgewerkt goudakwarel op verdoekt calqueerpapier op karton, 35x70.

1897. The Grand Hotel, boulevard Anspach, Brussels. Project for the enlargement of the restaurant, detail of one of the numerous variants. Indian ink and water-colour touched up with gold on tracing paper primed on carboard, 35x70.

79. JULES BRUNFAUT

1903. Hôtel Hannon, 1 avenue de la Jonction, Saint-Gilles. Départ de l'escalier principal.

1903. Herenhuis Hannon, Verbindingslaan 1, Sint-Gillis. Aanzet van de hoofdtrap.

1903. Hotel Hannon, 1 avenue de la Jonction, Saint-Gilles. Foot of the main staircase.

80. HENRY VAN DE VELDE

1894. Hôtel Otlet, 48 rue de Livourne, Bruxelles. Salle à manger, escalier du fumoir, porte et guichet de l'office. Octave Van Rijsselberghe conçu l'architecture de l'immeuble, Henry VAN DE VELDE se chargea de la décoration intérieure.

1894. Herenhuis Otlet, Livornostraat 48, Brussel Eetkamer, trap van het rooksalon, deur en luikje van de dienkeuken. Octave Van Rijsselberghe was de architekt van het gebouw. Henry VAN DE VELDE maakte de binnenhuisarchitektuur.

1894. Hotel Otlet, 48 rue de Livourne, Brussels. Dining-room, Octave Van Rijselberghe ; Henry VAN DE VELDE did the pantry. The architecture of the building was designed by Octave Van Rijselberghe ; Henry Van de Velde did the inside decoration.

81. VICTOR HORTA

1895. Maison du Peuple, place Emile Vandevelde, Bruxelles (détruite en 1965). Escaliers vers la salle de spectacle.

1895. Volkshuis, Emile Vanderveldeplein, Brussel (afgebroken in 1965). Trappen leidend naar de toneelzaal.

1895. People's House, place Emile Vandervelde, Brussels (destroyed in 1965). Staircase to the theatre.

82. HENRI JACOBS

1907. Ecole n° 1, 229, 243 rue Josaphat, Schaerbeek. Cour de récréation intérieure et escaliers vers la galerie.

1907. School nr. 1, Josaphatstraat 229, 243, Schaarbeek. Binnenspeelplaats en trap naar de galerij.

1907. School number 1, 229, 243 rue Josaphat, Schaerbeek. Inside playground and staircase to the gallery.

83. ERNEST BLEROT

1900. Habitation sur rez-de-chaussée commercial, 53 chaussée de Waterloo, Saint Gilles. Encre de chine rehaussée de crayon bleu sur calque, 83x58. (Un immeuble identique a été réalisé par Blérot 17 rue Saint Boniface à Ixelles).

900. Winkelwoning, Waterlose steenweg 53, Sint-Gillis. Oostindische inkt, opgewerkt met blauw potlood, op kalk 83x58. (Blérot realiseerde een identiek gebouw op nr. 17 Sint-Bonifaasstraat, te Elsene.)

900. Residence on commercial ground floor, 53 chaussée de Waterloo, Saint-Gilles. Indian ink touched up with blue pencil on tracing paper, 83x58. (A similar building was worked out by Blérot 17 rue Saint-Boniface, Ixelles.

4. PAUL HANKAR

898. Habitation et atelier du peintre Bartholomé, 151 avenue de Tervueren, Etterbeek (n'existe plus). Epure des chassis de la façade, encre de chine rehaussée de sépia sur carton.

898. Woning en atelier van de schilder Bartholomé, Tervurenlaan 151, Etterbeek (afgebroken). Werktekening van ramen van de voorgevel, oostindische inkt, opgewerkt met sepia, op karton.

898. Residence and studio of painter Bartholomé, 151 avenue de Tervueren, Etterbeek (demolished). Elevation for the frames of the façade. Indian ink touched up with sepia on carboard, 69x105.

5. PAUL HANKAR

1897. Projet pour une « Cité des artistes ». Elévation.

1897. Ontwerp van een « Kunstenaarswijk ». Opstand.

1897. Project for a group of « Artists' hostels ». Elevation.

6. PAUL JASPAR

1905 Salle Royale de la Renommée, rue Laport, Liège. (détruite en 1940). Elévation.

1905. « Salle Royale de la Renommée, rue Laport, Luik. (afgebroken in 1940). Opstand.

1905. Salle Royale de la Renommée, rue Laport, Liège. (destroyed in 1940). Elevation.

7. PAUL HANKAR

1896. Avant-projet de sanatorium (non réalisé). Encre de chine et aquarelle sur carton, 35x93.

1896. Voorontwerp van een sanatorium (niet uitgevoerd). Oostindische inkt en akwarel op karton, 35x93.

1896. Preliminary plan for a sanatorium (not worked out). Indian ink and water-colour on carboard, 35x93.

88. ERNEST BLEROT

1900. Habitations mitoyennes, rue Vanderschrick, Saint Gilles. Epure des façades. Encre de chine sur calque, 59x86.

1900. Rijhuizen, Vanderschrickstraat, Sint-Gillis. Werktekening van de gevels. Oostindische inkt op calque, 59x86.

1900. Block of houses, rue Vanderschrick, Saint-Gilles. Elevation of the façades. Indian ink on tracing paper, 59x86.

89. PAUL HANKAR

1898. Projet de ville future. Encre de chine et crayon sur carton 46x79.

1898. Ontwerp van een toekomststad Oostindische inkt en potlood op karton, 46x79.
carton, 46x79.

1898. Project for a future town. Indian ink and pencil on cardboard, 46x79.

90. ALBERT ROOSENBOOM

1900. Hôtel particulier, 83 rue Faider, Ixelles. Fragment de façade.

1900. Herenhuis, Faiderstraat 83, Elsene. Gevelfragment.

1900. Private hotel, 83 rue Faider, Ixelles. Fragment of the façade.

91. PAUL CAUCHIE

1905 Habitation et atelier du peintre Paul CAUCHIE, 5 rue des Francs, Etterbeek. Fragment du portique.

1905 Woning en atelier van de kunstschilder Paul CAUCHIE, Frankenstraat 5, Etterbeek. Fragment van het portiek.

1905. Residence and studio of painter Paul CAUCHIE, 5 rue des Francs, Etterbeek. Fragment of the porch.

92. VICTOR HORTA

1895. Hôtel van Eetvelde, 4 avenue Palmerston, Bruxelles. Mur-rideau.

1895. Herenhuis van Eetvelde, Palmerstonlaan 4, Brussel. Gordijngevel.

1895. Hotel Van Eetvelde, 4 avenue Palmerston, Brussels Curtain-wall.

93. M. MAEYERES

1905. Immeubles de logements sociaux, 160-162 rue Potagère, Schaerbeek. Préfabrication.

1905 Sociale woningen, Warmoesstraat 160-162, Schaarbeek. Prefabrikatie.

1905. Buildings with social fats, 160-162 rue Potagère, Schaerbeek. Prefabricated.

94. PAUL SAINTENOY

1899. Grands Magasins « Old England », 80 rue Montagne de la Cour, Bruxelles. Etat initial.

1899. « Old England » Warenhuis, Hofberg 80, Brussel. Oorspronkelijke toestand.

1899. Department store « Old England », 80 rue Montagne de la Cour, Brussels. Original shape.

95. PAUL HANKAR

Circa 1896 Deux esquisses pour un batiment à ossature métallique.

Circa 1896. Twee schetsen voor een gebouw met staalskelet.

About 1896. Two rough plans for a building with metallic ossature.

96. VICTOR HORTA

1901. Grand Magasins « A L'INNOVATION », rue Neuve, Bruxelles. (Détruits). La structure métallique de la façade après l'incendie de 1966.

1901. « A L'INNOVATION » Warenhuis, Nieuwstraat, Brussel (bestaat niet meer). De metalen structuur van de gevel na de brand van 1966.

1901. Department store « A L'INNOVATION », rue Neuve, Brussels. (does no longer exist). The metallic structure of the façade after the fire of 1966.

97. PAUL JASPAR & PAUL HANKAR

1895. Projet de théâtre à ossature métallique a ériger à Liège (non réalisé). Epure de la façade. Impression noire et ocre, 35x57.

1895. Ontwerp van een schouwburg met staalskelet, op te richten te Luik (niet uitgevoerd). Werktekening van de gevel. Afdruk, zwart en oker, 35x57.

1895. Project for a theatre with metallic ossature to be erected in Liège (not worked out). Working drawing of the façade. Black and ochre impression, 35x57.

98. VICTOR HORTA

1898. Hôtel van Eetvelde, 4 avenue Palmerston, Bruxelles. Fragment de la coupole du hall.

1898. Herenhuis van Eetvelde, Palmerstonlaan 4, Brussel. Fragment van de koepel in de hall.

1898. Hotel van Eetvelde, 4 avenue Palmerston, Brussels. Fragment of the hall-dome.

99. PAUL HANKAR

1899. Magasins Senez-Sturbelle (chocolaterie), 161, 163 rue Neuve, Bruxelles (n'existent plus). Avant-projet de transformation des vitrines. Encre de chine et aquarelle sur calque, 35x58.

1899 Chocoladewinkel Senez-Sturbelle, Nieuwstraat 161-163, Brussel (bestaat niet meer). Voorontwerp tot verbouwing van de uitstalramen. Oostindische inkt en akwarel op calque, 35x58.

1899. Magasins Senez-Sturbelle (chocolate-trade), 161-163 rue Neuve, Brussels (does no longer exist).
Preliminary transformation design for the shop-window. Indian ink and water-colour on tracing paper, 35x58.

100. VICTOR HORTA

1894. Hôtel Solvay, 244 avenue Louise, Bruxelles. La verrière de l'escalier d'honneur. (Etat initial).

1894. Herenhuis Solvay, Louisalaan 224, Brussel. Bovenlicht boven de hoofdtrap. (oorspronkelijke toestand).

1894. Hotel Solvay, 244 avenue Louise, Brussels. The glass-roof of the grand staircase. (original shape).

101. VICTOR HORTA

1898. Hôtel Van Eetvelde, 4 avenue Palmerston, Bruxelles Chapiteau dans le grand salon.

1898. Herenhuis van Eetvelde, Palmerstonlaan, Brussel. Kapiteel in het grote salon.

1898. Hotel van Eetvelde, 4 avenue Palmerston, Brussels. Capital in the « Grand Salon ».

102. VICTOR HORTA

1898. Hôtel Van Eetvelde, 4 avenue Palmerston, Bruxelles. Coupole du Hall.

1898. Herenhuis van Eetvelde, Palmerstonlaan 4, Brussel. Koepel in de hall.

1898. Hotel van Eetvelde, 4 avenue Palmerston, Brussels. Dome of the hall.

103. VICTOR HORTA

1903. Hôtel Max Hallet, 344 avenue Louise, Bruxelles Fragment de façade côté jardin.

1903. Herenhuis Max Hallet, Louisalaan 344, Brussel. Fragment van de tuingevel.

1903. Hotel Max Hallet, 344 avenue Louise, Brussels. Fragment of the façade facing the garden.

104. ALPHONSE BALAT

1879. Serres Royales, avenue du Parc Royal, Laeken. Les serres côté jardin.

1879. Koninklijke Serres, Koninklijke Parklaan, Laken. De serres aan de tuinzijde.

1879. Royal glass-houses, avenue du Parc Royal, Laeken. The glass-houses facing the garden.

105. VICTOR ROGISTER

1910. Pavillon de la Fabrique Nationale d'armes de guerre d'Herstal à l'exposition universelle de 1910 (détruit).

1910. Paviljoen van het « Fabrique Nationale d'Armes de Guerre » van Herstal, op de wereldtentoonstelling van 1910 (bestaaat niet meer).

1910. Pavilion of the « Fabrique Nationale d'armes de guerre d'Herstal » at the world exhibition in 1910. (does no longer exist).

106. JOSEF HOFFMANN

1904-1911. Palais Stoclet, 279 avenue de Tervueren, Woluwé-Saint-Pierre.

1904-1911. Palais Stoclet, Tervurenlaan 279, Sint-Pieters-Woluwe.

1904-1911. Palais Stoclet, 279 avenue de Tervueren, Woluwé-Saint-Pierre.

ŒUVRES NON REPRODUITES AU CATALOGUE
NIET IN DE CATALOGUS GEILLUSTREERDE WERKEN.
NOT ILLUSTRATED IN THE CATALOGUE

107. Architecte inconnu Onbekende architect
Architect unknown

1903. Immeuble de logements sociaux, 32 rue Marconi, Forest. Façade.

1903. Sociale woningen, Marconistraat 32, Vorst. Gevel. Not illustrated in the catalogue.

1903. Building with social flats, 32 rue Marconi, Forest. Façade.

108. ERNEST BLEROT

1900-1903. La rue Vanderschrick à Saint-Gilles.

1900-1903 De Vanderschrickstraat te Sint-Gillis.

1900-1903. Rue Vanderschrick in Saint-Gilles.

109. ERNEST BLEROT

Circa 1900. Quartier Saint-Boniface, Ixelles. Toits.

Circa 1900. Sint-Bonifaasbuurt, Elsene Daken.

About 1900. Saint-Boniface ward, Ixelles. Roofs.

110. ERNEST BLEROT

1900. Habitation sur rez-de-chaussée commercial, 17 rue Saint-Boniface, Ixelles.

1900. Winkelwoning, Sint-Bonifaasstraat 17, Elsene.

1900 Residence on commercial ground floor, 17 rue Saint-Boniface, Ixelles.

111. ERNEST BLEROT

1899. Avant-projet de vitrine pour un magasin d'appareils électriques. Crayon et aquarelle sur carton, 38x60.

1899. Voorontwerp van een uitstalraam voor een winkel met elektrische apparaten. Potlood en akwarel op karton, 38x60.

1899. Preliminary plan of the shop-window for a retail shop of electric equipment. Pencil and water-colour on cardboard, 38x60.

112. ERNEST BLEROT

Circa 1905. Projet de ferronnerie pour la loggia de l'habitation personnelle de BLEROT à Ixelles. Encre de chine sur calque, 25x45.

Circa 1905. Ontwerp van het smeedwerk voor de loggia van BLEROTS eigen woning te Elsene. Oostindische inkt op calque 25x45.

About 1905. Project for the ironwork of the loggia of BLEROT's private residence in Ixelles. Indian ink on tracing paper, 25x45.

113. ERNEST BLEROT

1906. Grille de cloture de la propriété de Ernest BLEROT à Ixelles. Elévation. Encre de chine rehaussée de crayon bleu sur calque, 30x99.

1906. Tuinhek bij BLEROTS eigen woning te Elsene Opstand. Oostindische inkt opgewerkt met blauw potlood op kalk, 30x99.

1906. Entrance gate to the estate of Ernest BLEROT in Ixelles. Elevation. Indian ink touched up with blue pencil on tracing paper, 30x99.

114. ERNEST BLEROT

Circa 1900. Ameublement pour l'intérieur du magasin du coin de la rue Vanderschrick et chaussée de Waterloo, Saint-Gilles. Plan et élévations. Encre de chine sur calque, 66,5x92,5.

Circa 1900. Meubilair voor de winkel op de hoek van de Vanderschrickstraat en de Waterlose steenweg, Sint-Gillis. Plan en opstanden Oostindische inkt op calque 66,5x92,5.

About 1900. Furniture for the interior of a shop situated at the corner of rue Vanderschrick and chaussée de Waterloo, Saint-Gilles. Plan and elevations. Indian ink on tracing paper, 65,5x92,5.

115. PAUL CAUCHIE

1905. Habitation et atelier du peintre Paul CAUCHIE, 5 rue des Francs, Etterbeek. Sgraffito de la façade.

1905. Woning en atelier van de kunstschilder Paul CAUCHIE, Frankenstraat 5, Etterbeek. Graffito in de gevel.

1905. Residence and studio of painter Paul CAUCHIE, 5 rue des Francs, Etterbeek.Sgraffito of the façade.

116. PAUL CAUCHIE

1913. Fragments de décorations extérieures. Sgraffiti réalisés sur des villas à Duinbergen.

1913. Fragmenten van buitendekoraties. Graffiti uitgevoerd op villa's te Duinbergen.

1913. Fragments of the outside decorations. Sgraffiti on villas in Duinbergen.

117. E. DELUNE

Circa 1900. Habitation avec atelier d'artiste, 6 rue du Lac, Ixelles. Fragment de la façade, l'entrée.

Circa 1900. Woning met atelier, Dalstraat 6, Elsene. Fragment van de voorgevel, de ingang.

About 1900. Residence with artist's studio, 6 rue du Lac, Ixelles. Fragment of the façade, entrance.

118. PAUL HAMESSE

1906. Hôtel particulier, 6 rue des Champs-Elysées, Ixelles. Fragment de l'ossature métallique du garage.

1906. Herenhuis, Elyseese Veldenstraat 6, Elsene. Fragment van het metalen skelet van de garage.

1906. Private hotel, 6 rue des Champs-Elysées, Ixelles. Fragment of the metallic ossature of the garage.

119. PAUL HAMESSE

1903. Projet de monument à Paul HANKAR (non réalisé). Encre de chine et aquarelle rehaussés d'or sur carton, 73x46.

1903. Ontwerp van een gedenkteken voor Paul HANKAR (niet uitgevoerd). Oostindische inkt en akwarel opgewerkt met goud, op karton 73x46.

1903. Project for a memorial to Paul HANKAR (mot worked out). Indian ink and water-colour touched up with gold on carboard, 73x46.

120. PAUL HANKAR

1897. Maison du peintre Ciamberlani, 48 rue Defacq, Ixelles. Fragment of the façade, bay of the upper floor, frise, corniche.

1897. Woning van de kunstschilder Ciamberlani, Defacqzstraat 48, Elsene. Fragment van de voorgevel, raam van de hoogste verdieping, fries en kroonlijst.

1897. House of painter Ciamberlani, 48 rue Defacqz, Ixelles. Fragment of the façade, bay of the upper floor, frieze, cornice.

121. PAUL HANKAR

1895. Pharmacie Peeters, rue Lebeau, Bruxelles (détruit). « Détails commande pierres bleues, détails corniches, lucarne, chassis de lucarne ». Encre de chine et aquarelles sur carton, 115x70.

1895. Apotheek Peeters, Lebeaustraat, Brussel (afgebroken). « Détails commande pierres bleues, détails corniches, lucarne, chassis de lucarne ». Oostindische inkt en akwarel op karton 115x70.

1895. Pharmacy Peeters, rue Lebeau, Brussels (does no longer exist) details plan for blue stones, details of the cornices, gable-window, frame of gable-window. Indian ink and water-colour on cardboard, 115x70.

122. PAUL HANKAR

1894. « Batiment Zegers-Regnard Grilles de la façade ». Encre de chine, crayon et aquarelle sur carton. Signé P.H. 30-7-94 en bas à gauche, 65x70. L'immeuble érigé 367 avenue Louise à Bruxelles n'existe plus.

1894. « Gebouw Zegers-Regnard. Smeedwerk van de gevel ». Oostindische inkt, potlood en akwarel op karton. Ondertekend P.H. 30-7-94, onderaan rechts, 65x70. Het gebouw werd opgericht op nr. 367 Louisalaan, te Brussel, doch bestaat niet meer.

1894. « Zegers-Regnard Building Ironworks of the façade ». Indian ink, pencil and water-colour on cardboard. Signed P.H. 30-7-94 in the lower left corner, 65x70. The building situated 367 avenue Louise does no longer exist.

123. PAUL HANKAR

1897. « Hôtel de Monsieur Zegers, avenue Louise 367. Projet de boiseries pour l'abat-jour de la porte d'entrée ». Encre et aquarelle sur calque, 42x32.

1897. « Herenhuis van de heer Zegers, Louisalaan 367, Ontwerp van het schrijnwerk voor het bovenlicht van de voordeur ». Inkt en akwarel op calque, 42x32.

1897 « Hotel of Monsieur Zegers, avenue Louise 367. Project for the woodwork of the window above the entrance ». Ink and water-colour on tracing paper, 42x32.

124. PAUL HANKAR

Circa 1897. « Hôtel de Monsieur Zegers, avenue Louise 367 ». Cinq projets de boiseries pour l'abat-jour de la porte d'entrée. Encre et aquarelles sur calque, 35x70.

Circa 1897. « Herenhuis van de heer Zegers, Louisalaan 367 ». Vijf ontwerpen voor het schrijnwerk van het bovenlicht van de voordeur. Inkt en akwarel op calque 35x70.

About 1897. « Hotel of Monsieur Zegers, 367 avenue Louise ». Five projects for the woodwork of the window above the entrance. Ink and water-colour on tracing paper, 35x70.

125. PAUL HANKAR

1895. Projet de grille pour un hôtel particulier 365 avenue Louise (n'existe plus). Encre et aquarelle sur carton, 20x35.

1895. Ontwerp van een hek voor een herenhuis, 365 Louisalaan (bestaat niet meer). Oostindische inkt en akwarel op karton, 20x35.

1895. Project for the entrance gate of a private hotel, 365 avenue Louise (does no longer exist). Ink and water-colour on cardboard, 20x35.

126. PAUL HANKAR

1896. Magasins Clasens, 58 rue de l'Ecuyer, Bruxelles (n'existe plus). « Lanterne du vestibule ». Encre, crayon et aquarelle sur carton, 35x70.

1896. Winkel Clasens, Schildknaapstraat 58, Brussel (bestaat niet meer). « Lantaarn van de vestibule ». Inkt, potlood en akwarel op karton 35x70.

1896. Magasins Clasens, 58 rue de l'Ecuyer, Brussels (does no longer exist). Lantern of the hall. Ink, pencil and water-colour, 35x70.

127. PAUL HANKAR

1896. Orfevrerie-bijouterie P. Henrion, 9 rue Mathieu, Namur (n'existe plus). Projet de devantùre ». Encre et aquarelles sur carton, 70x70.

1896 Goudsmids- en juwelierswinkel P. Henrion, rue Mathieu 9, Namen (bestaat niet meer). « Ontwerp van de winkelpui ». Inkt en akwarel op karton, 70x70.

1896. Jeweller's shop P. Henrion, 9 rue Mathieu, Namur (does no longer exist). « Project for the shop-front » Ink and water-colour on cardboard, 70x70.

128. PAUL HANKAR

1897. Magasins Wynand-Fockink, rue Royale, Bruxelles (détruits). Projet, façades rue Royale et rue de la Sablonière. Encre et aquarelles sur carton, 35x90.

1897. Winkel Wynand-Fockink, Koningsstraat, Brussel (afgebroken). Ontwerp van de gevels aan de koningsstraat en de Zavelput. Inkt en akwarel op karton, 35x90.

1897. Magasins Wynand-Fockink, rue Royale, Brussels (destroyed). Projects for façades situated rue Royale and rue de la Sablonière. Ink and water-colour on cardboard, 35x90.

129. PAUL HANKAR

Circa 1897. Projet d'atelier pour le peintre Ciamberlani. Elévation. Encre et aquarelles sur carton, 70x80.

Circa 1897. Ontwerp van het atelier voor de kunstschilder Ciamberlani. Opstand. Inkt en akwarel op karton, 70x80

About 1897. Project for a studio for painter Ciamberlani. Elevation. Ink and water-colour on cardboard, 70x80.

130. PAUL HANKAR

Circa 1897 d'atelier pour le peintre Ciamberlani. Elévation. Encre et aquarelles sur carton, 70x80.

Circa 1897. Ontwerp van het atelier van de kunstschilder Ciamberlani. Opstand. Inkt en akwarel op karton, 70x80.

About 1897. Project for a studio for painter Ciamberlani. Elevation. Ink and water-colour on cardboard, 70x80.

131. PAUL HANKAR

Circa 1897. Projet d'habitation sur rez-de-chaussée commercial. Elévation. Encre et aquarelles sur carton, 70x32

Circa 1897. Ontwerp van een winkelwoning. Opstand. Inkt en akwarel op karton, 70x32.

About 1897. Project for a residence on a commercial ground floor. Elevation. Ink and water-colour on cardboard, 70x32.

132. PAUL HANKAR

1897. Hôtel Renkin, 128 rue de la Loi, Bruxelles (détruit). « Grille de la cuisine et vitrage du salon ». Encre et aquarelles sur carton, 70x35.

1897. Herenhuis Renkin, Wetstraat 128, Brussel (afgebroken). Hekken van de keuken en glasraam van de zitkamer.

1897. Hôtel Renkin, 128 rue de la Loi, Brussels (destroyed). « Iron bars of the kitchen and glass partition of the drawing-room ». Ink and water-colour on cardboard, 70x35.

133. PAUL HANKAR

1897. Hôtel Renkin, 128 rue de la Loi, Bruxelles (détruit). « Ensemble — Détails de la porte d'entrée ». Encre et aquarelle sur carton, 97x70.

1897. Herenhuis Renkin, Wetstraat 128, Brussel (afgebroken). « Ensemble — Details van de voordeur ». Inkt en akwarel op karton, 97x70.

1897. Hôtel Renkin, 128 rue de la Loi, Brussels (destroyed). « General view — Details of the entrance door ». Ink and water-colour on cardboard, 97x70.

134. PAUL HANKAR

1897. Maison du peintre Ciamberlani, 48 rue Defacqz, Ixelles. « Chassis façade principale, porte d'entrée. Encre et sépia sur papier fort, 115x70.

1897. Woning van de kunstschilder Ciamberlani, Defacqzstraat 48, Elsene. « Ramen van de voorgevel, voordeur » Inkt en sepia op zwaar papier, 115x70.

1897. House of painter Ciamberlani, 48 rue Defacqz, Ixelles. « Frame of the main façade, entrance door ». Ink and sepia on thick paper, 115x70.

135. PAUL HANKAR

1898. « Hôtel de Madame la Douairière Ciamberlani », 48 rue Defacqz, Ixelles. « Chambre de Melle. Projet d'ameublement ». Encre et aquarelle sur carton, 70x134.

1898 « Herenhuis van Mevrouw douairière Ciamberlani », Defacqzstraat 48, Elsene. « Meisjeskamer. Ontwerp van het meubilair ». Inkt en akwarel op karton, 70x134.

1898. « Hôtel de Madame la Douairière Ciamberlani (Dowager Ciamberlani) », 48 rue Defacqz, Ixelles. « Mademoiselles's room. Project for the furniture ». Ink and water-colour on cardboard, 70x134.

136. PAUL HANKAR

1898. « Hôtel de Madame Vve Ciamberlani, 45 rue Defacqz, Ixelles. « Projet de table pour la salle à manger ». Encre et aquarelle sur calque, 35x70.

1898. « Herenhuis van Mevrouw Weduwe Ciamberlani », Defacqzstraat 48, Elsene. « Ontwerp van een tafel voor de eetkamer ». Inkt en akwarel op calque, 35x70.

1898. « Hôtel de Madame Vve Ciamberlani » (Widow Ciamberlani), 45 rue Defacqz, Ixelles. « Project for a table for the dining-room ». Ink and water-colour on tracing paper, 35x70.

137. PAUL HANKAR

1898 « Détail dossier chaise de bureau pour Monsieur J. Ciamberlani, rue Defacqz ». Encre et aquarelle sur carton, 70x73.

1898. « Detail van de rugleuning van de bureaustoel voor de Heer J. Ciamberlani, Defacqzstraat ». Inkt en akwarel op karton, 70x73.

1898. « Detail of the back of an arm-chair for the writing-desk of Mr. J. Ciamberlani, rue Defacqz ». Ink and water-colour on cardboard, 70x73.

138. PAUL HANKAR

1898. Aménagement du Grand Hôtel, Bruxelles.
a) « Bar américain et Grill room ». Elévation, 35x70.
b) « Face de la Marquise », 70x70.
c) Façade, photo circa 1899.

1898. Inrichting van het Grand Hotel, Brussel.
a) « Bar américain en Grill room ». Opstand, 35x70.
b) « Vooraanzicht van de glazen luifel », 70x70.
c) Voorgevel, foto genomen omstreeks 1899.

1898. Arrangement of the Grand Hotel, Brussels.
a) American bar and grill room. Elevation, 35x70.
b) Front of the glass porch, 70x70.
c) Façade, photograph about 1899.

139. PAUL HANKAR

1898. Habitation et atelier du peintre Bartholomé, 151 avenue de Tervueren, Etterbeek (n'existe plus). Elévation et coupes dans la façade. Encre et crayon sur carton, 107x70.

1898. Woning en atelier van de kunstschilder Bartholomé, Tervurenlaan 151, Etterbeek (afgebroken). Opstand en doorsnede van de gevel. Inkt en potlood op karton, 107x70.

1898. Residence and studio of painter Bartholomé, 151 avenue de Tervueren, Etterbeek (does no longer exist). Elevation and sections on the façade. Ink and pencil on cardboard, 107x70.

140. PAUL HANKAR

1898. Habitation et atelier du peintre Bartholomé, 151, avenue de Tervueren, Etterbeek. Elévation et coupe transversale. Encre sur calque, 58x70.

1898. Woning en atelier van de kunstschilder Bartholomé. Tervurenlaan 151, Etterbeek. Opstand en dwarsdoorsnede. Inkt op calque, 58x70.

1898. Residence and studio of painter Bartholomé, 151 avenue de Tervûeren, Etterbeek. Elevation and cross-section. Ink on tracing paper, 58x70.

141. PAUL HANKAR

1900. Cottage-atelier du sculpteur Philippe Wolfers, La Hulpe. Poterne d'entrée, piliers et grilles. Encre, crayon, aquarelle sur carton, 70x91.

1900. Ateliercottage van de beeldhouwer Philippe Wolfers, Terlhulpen. Gewelf bij de ingang, pijlers en hekkens. Inkt, potlood, akwarel op karton, 70x91.

1900. Country cottage and studio of sculptor Philippe Wolfers, La Hulpe. Postern, pillars and bars. Ink, pencil, water-colour on cardboard, 70x91.

142. ADOLPHE CRESPIN

1894. Affiche. « Paul Hankar Architecte Rue Defacqz 63 ». Chromolithographie, 54x40.

1894. Affiche. « Paul Hankar, Architekt Defacqzstraat 63 ». Kleurensteendruk, 54x40.

1894. Picture poster « Paul Hankar Architecte Rue Defacqz 63 ». Chromolithograph, 54x40.

143. FRANÇOIS HEMELSOET

Circa 1900. Habitation, 88 rue Kessels, Schaerbeek

Circa 1900. Woning Kesselsstraat 88, Schaarbeek.

About 1900. Residence, 88 rue Kessels, Schaerbeek.

144. FRANÇOIS HEMELSOET

Circa 1905. Habitation personnelle de l'architecte HEMELSOET, 22 avenue Princesse Elisabeth, Schaerbeek. Ferronnerie de la porte d'entrée, fragment.

Circa 1905. Eigen woning van de architekt HEMELSOET, Prinses Elisabethlaan 22, Schaarbeek. Smeedwerk van de voordeur, fragment.

About 1905. Private residence of architect HEMELSOET, 22 avenue princesse Elisabeth, Schaerbeek. Ironwork of the entrance door, fragment.

145. JOSEF HOFFMANN

1904-1911. Palais Stoclet, 279 avenue de Tervueren, Woluwé-Saint-Pierre. Entrée.

1904-1911. Palais Stoclet, Tervurenlaan 279, Sint-Pieters-Woluwe. Ingang.

1904-1911. Palais Stoclet, 279 avenue de Tervueren, Woluwé-Saint-Pierre. Entrance.

146. VICTOR HORTA

1894. Hôtel Winssinger, 66 rue Hôtel des Monnaies, Saint-Gilles. Consoles de la loggia et du balcon.

1894. Herenhuis Winssinger, Munthofstraat 66, Sint-Gillis. Consoles van de loggia en van het balkon.

1894. Hôtel Winssinger, 66 rue Hôtel des Monnaies, Saint-Gilles. Brackets of the loggia and of the balcony.

147. VICTOR HORTA

1894. Hôtel Winssinger, 66 rue Hôtel des Monnaies, Saint-Gilles. Entrée.

1894. Herenhuis Winssinger, Munthofstraat 66, Sint-Gillis. Ingang.

1894. Hôtel Winssinger, 66 rue Hôtel des Monnaies, Saint-Gilles. Entrance.

148. VICTOR HORTA

1901. Grands Magasins « A L'INNOVATION », rue Neuve, Bruxelles.
a) structure métallique de la façade après l'incendie de 1966.
b) fragment de façade (photo circa 1902).

1901. « A L'INNOVATION » Warenhuis, Nieuwstraat, Brussel (afgebrand).
a) metalen struktuur van de gevel na de brand van 1966.
b) fragment van de gevel (foto genomen omstreeks 1902).

1901. Department store « A L'INNOVATION », rue Neuve Brussels.
a) metallic structure of the façade after the fire in 1966.
b) fragment of the façade (Photograph about 1902).

149. VICTOR HORTA

1898. Pavillon de l'Etat Indépendant du Congo (conçu pour figurer à l'exposition de Paris 1900, n'a pas été exécuté). Encre sur calque, 57,6x114.

1898. Paviljoen van de onafhankelijke staat Congo (ontworpen voor de wereldtentoonstelling van 1900 te Parijs, niet uitgevoerd). Inkt op calque, 57,6x114.

1898. Pavilion of the Independant State of the Congo (was to figure at the Paris exhibition in 1900 but the project was not worked out). Ink on tracing paper, 57,6x114.

150. HENRY JACOBS

1904. Hôtel du Baron Buffin, 19 rue Caroly, Ixelles. Saillie du balcon.

1904. Herenhuis van baron Buffin, Carolystraat 19, Elsene. Uitsprong van het balkon.

1904. Hôtel du Baron Buffin, 19 rue Caroly, Ixelles. Projection of the balcony.

151. Architecte inconnu — Onbekende architect — Architect unknown

Circa 1900. Habitations sur rez-de-chaussées commerciaux angle de la rue Verwée et de la chaussée de Haecht Schaerbeek. Saillie des loggias.

Circa 1900. Winkelwoningen, hoek van de Verwéestraat en de Haachtse steenweg, Schaarbeek. Uitsprong van de loggia's.

About 1900. Residences on commercial ground floors corner of rue Verwée and chaussée de Haecht, Schaerbeek Projection of the loggias.

152. PAUL JASPAR

1905. Salle Royale de la Renomée, rue Laport, Liège (détruit).

1905. « Salle Royale de la Renommée » rue Laport, Luik (bestaat niet meer).

1905. Salle Royale de la Renommée, rue Laport, Liège (does no longer exist).

153. M. MAEYERES

1905. Immeuble à appartements, 160-162 rue Potagère, Schaerbeek. Façade.

1905. Appartementsgebouw, Warmoesstraat 160-162, Schaarbeek. Gevel.

1905. Building with flats, 160-62 rue Potagère, Schaerbeek. Façade.

154. EDOUARD PELSENEER

1899. Maison « Les Hiboux », 55 avenue Brugmann, Saint-Gilles. Détail du linteau de l'entresol.

1899. Huis « Les Hiboux », Brugmannlaan 55, Sint-Gillis. Detail van de latei van de tussenverdieping.

1899. House « Les Hiboux » (The Owls), 55 avenue Brugmann, Saint-Gilles. Detail of the lintel of the mezzanine.

155. ANTOINE POMPE

1902. « Projet de salon-bibliothéque ». Encre et aquarelles rehaussé de gouache blanche, 63x88.

1902. « Ontwerp van een zitkamer-bibliotheek ». Inkt en akwarel opgewerkt met witte plakaatverf, 63x88.

1902. « Project for a drawing-room-library. Ink and water-colour touched up with white gouache, 63x88.

156. ANTOINE POMPE

Circa 1902. Projet de service à Thé. Encre et aquarelle rehaussé de gouache blanche sur papier sépia.

Circa 1902. Ontwerp van een theeservies. Inkt en akwarel opgewerkt met witte plakaatverf, op sepiapapier.

About 1902. Project for a tea set. Ink and water-colour touched up with white gouache on sepia paper.

157. ANTOINE POMPE

1910. Clinique orthopédique du Dr. Van Neck, 53 rue H. Wafelaerts, Saint-Gilles. Epure de la façade. Encre sur calque, 77x65.

1910. Orthopedische kliniek van Dr. Van Neck, Henry Wafelaertsstraat 53, Sint-Gillis. Werktekening van de gevel. Inkt op calque, 77x65.

1910. Orthopaedic policlinic of Dr Van Neck, 53 rue H. Wafelaerts, Saint-Gilles. Working drawing of the façade. Ink on tracing paper, 77x65.

158. ANTOINE POMPE

1913. Habitation Gheude, 174 avenue Molière, Ixelles. Elévation. Impression par polygraphie rehaussée à l'aquarelle, 50x27.

1913. Woning Gheude, Molièrelaan 174, Elsene. Opstand. Polygrafische afdruk opgewerkt met akwarel, 50x27.

1913. House Gheude, 174 avenue Molière, Ixelles. Elevation. House Gheude, 174 avenue Molière, Ixelles. Elevation. 50x27.

159. ALBERT ROOSENBOOM

1900. Hôtel particulier, 83 rue Faider, Ixelles.
a) vue plongeante de la façade
b) Bow-window
c) fragment de façade (2ème étage)

1900. Herenhuis, Faiderstraat 83, Elsene.
a) neerwaarts zicht van de gevel
b) erker
c) fragment van de gevel (2e verdieping)

1900. Private hotel, 83 rue Faider, Ixelles.
a) view of the façade from above
b) bow-window
c) fragment of the façade (2nd floor)

160. PAUL SAINTENOY

1899. Grands Magasins « OLD ENGLAND », 80 rue Montagne de la Cour, Bruxelles.
a) détail de l'ossature
b) détail de l'ossature

1899. « OLD ENGLAND » Warenhuis, Hofberg 80, Brussel.
a) detail van het skelet
b) detail van het skelet

1899. Department store « OLD ENGLAND », 80 rue Montagne de la Cour, Brussels.
a) detail of the ossature
b) detail of the ossature

161. GUSTAVE STRAUVEN

1900. Hôtel de Monsieur de Saint Cyr, 11 square Ambiorix, Bruxelles. Fragment d'escalier et entrée de service.

1900. Herenhuis van de heer de Saint Cyr, Ambiorixsquare 11, Brussel. Fragment van de trap en de dienstingang.

1900. Hotel of Monsieur de Saint Cyr, II square Ambiorix, Brussels. Fragment of staircase and trades men's entrance.

162. EMILE VAN AVERBEKE

1898. Maison du Peuple Libérale, 40 Volkstraat, Anvers. Façade.

1898. Liberaal Volkshuis, Volkstraat 40, Antwerpen. Gevel.

1898. People's House of the Liberal Party, 40 Volkstraat, Antwerp. Façade.

163. EMILE VAN AVERBEKE

1898. Maison du Peuple Libérale, 40 Volkstraat, Anvers. Epure de la façade.

1898. Liberaal Volkshuis, Volkstraat 40, Antwerpen. Werktekening van de voorgevel.

1898. People's House of the Liberal Party, 40 Volkstraat, Antwerp. Working drawing of the façade.

164. HENRY VAN DE VELDE

1896. « Cheminée et décoration du plafond du salon de M. B. à Bruxelles ».

1896. « Haard en plafonddekoratie van de zitkamer van M. B. te Brussel ».

1896. « Fireplace and decoration of the ceiling in the drawing-room of M. B. in Brussels ».

165. ACHILLE VAN HOECKE-DESSEL

1903. Maison, 41 Kunstlaan, Gand.

1903. Woning, Kunstlaan 41, Gent.

1903. House, 41 Kunstlaan, Ghent.

166. PAUL VIZZAVONA

1906. Maison, 101 rue Antoine Bréart, Saint-Gilles.

1906. Woning, Antoine Bréartstraat 101, Sint-Gillis.

1906. House, 101 rue Antoine Bréart, Saint-Gilles.

167. PAUL VIZZAVONA

1909. Immeuble à usage commercial, 30-32 rue du Lombard, Bruxelles.
a) façade
b) demande d'autorisation de bâtir. Façade rue de l'Etuve.

1909. Handelshuis, Lombardstraat 30-32, Brussel.
a) gevel
b) bouwaanvraag. Gevel van de stoofstraat

1909. Building for commercial use, 30-32 rue du Lombard, Brussels.
a) façade
b) application for a building licence. Façade facing rue de l'Etuve.

168. OCTAVE VAN RYSSELBERGHE & HENRY VAN DE VELDE

Circa 1900. Hôtel particulier, 34 rue Jacques Jordaens, Bruxelles.

Circa 1900 Herenhuis, Jacob Jordaensstraat 34, Brussel.

About 1900. Private hotel, 34 rue Jacques Jordaens, Brussels.

INDEX

BALAT Alphonse (1818-1895) **104**
BLEROT Ernest (1870-1957) **3, 25, 26, 27, 28, 33, 36, 37, 57, 61, 64, 83, 88,** 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114
BORGERS Henry **49**
BRUNFAUT Jules (1852-1942) **2, 38, 79**
CAUCHIE Paul (1875-1952) **10, 53, 91,** 115, 116
CRESPIN Adolphe (1859-1944) 142
DAVID Léon (1875-) **34**
DECOSTER **31**
DELUNE Ernest (1878-) 117
HAMESSE Paul (1877-1956) **29,** 118, 119
HANKAR Paul (1859-1901) **11, 14, 15, 16, 17, 63, 68, 72, 74, 77, 78, 84, 85, 87, 89, 95, 97, 99,** 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138a/b/c, 139, 140, 141
HEMELSOET F. (1870-) **54,** 143, 144
HOFFMANN Josef (1870-1956) **106,** 145
HORTA Victor (1861-1947) **1, 8, 20, 24, 32, 35, 39, 42, 46, 56, 59, 66, 71, 81, 92, 96, 98, 100, 101, 102, 103,** 146, 147, 148a/b, 149
HOUBION E. (Menuiserie d'Art) **50**
JACOBS Henry (1864-1935) **58, 82,** 150
JASPAR Paul (1859-1945) **86, 97,** 152
LAMBOT Emile (1869-) **69**
MAEYERES M. **93,** 153
NELISSEN Arthur **52**
PEERBOOM Georges (1848-1932) **8**
PELSENEER Edouard (1870-1947) **7,** 154
POMPE Antoine (1873°) **19,** 155, 156, 157, 158
ROGISTER Victor **105**
ROOSEBOOM Albert (1871-1943) **9, 62, 73, 90,** 159a/b/c
SAINTENOY Paul (1862-1952) **41, 43, 94,** 160
SMET-VERHAS F. **48**
STRAUVEN Gustave 1878-1919) **4, 5, 6, 22, 44, 51, 55,** 61
TILLEY Franz (1872-1929) **30**
VAN AVERBEKE Emile (1876-1946) **65, 76,** 162 163,
VAN DE VELDE Henry (1863-1957) **80,** 163, 168
VAN HOECKE-DESSEL Achille (-1919) 165
VAN RYSSELBERGHE Octave (1855-1927 168
VAN WAESBERGHE Armand **23, 60**
VIZZAVONA Paul (1881-1956) **40, 47, 70,** 166, 167a/b
WOLFERS Marcel **75**
AUTEURS NON IDENTIFIES NIET GEINDENTIFICEERDE ONTWERPERS UNIDENTIFIED AUTHORS : **12, 13, 21, 45, 67,** 107, 151.

Chiffres gras : numéros reproduits au catalogue
Vetgedrukte cijfers : nummers geïllustreerd in de catalogus
Darker ciphers : numbers reproduced in the catalogue

Couverture du catalogue et affiche de l'exposition : Antoinette Sturbelle.
Traduction néerlandaise : Francis Strauven.
Traduction anglaise : Herman Vyncke et Ruth Horowitz.

De omslag van de catalogus en de affiche van de tentoonstelling werden ontworpen door Antoinette Sturbelle.
Nederlandse vertaling : Francis Strauven.
Engelse vertaling : Herman Vyncke en Ruth Horowitz.

Cover of the catalogue and picture poster of the exhibition : Antoinette Sturbelle.
Dutch translation : Francis Srauven.
English translation : Herman Vyncke and Ruth Horowitz.

ORIGINE DES DOCUMENTS
HERKOMST VAN DE DOCUMENTEN
ORIGIN OF THE DOCUMENTS

Photographies Fotos Photographs
G. WIESER : 2, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 18, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 36, 37, 38, 40, 41, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 73, 74, 75, 76, 79, 82, 88, 90, 91, 92, 93, 96, 98, 101, 102, 104, 107, 108, 109, 110, 115, 117, 118, 120, 143, 144, 145, 146, 147, 148a, 150, 151, 153, 154, 159a/b/c, 160a/b, 161, 166, 167, 169.
H KESSELS : 7
J. DELHAYE, MUSEE HORTA HORTA MUSEUM : 1, 24, 32, 35, 81, 100, 148b
P. BIJTEBIER : 106
MINISTERE DES TRAVAUX PUBLICS MINISTERIE VAN OPENBARE WERKEN : 42, 46
ACL : 71, 103
ARCHIVES D'ARCHITECTURE MODERNE ARCHIEF VAN DE MODERNE BOUWKUNST : 3, 11, 15, 17, 19, 39, 56, 57, 68, 80, 85, 86, 94, 105, 138c, 152, 162, 163, 164, 165.

Documents originaux Originele documenten Original drawings
BIBLIOTHEQUE DES MUSEES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE, Bruxelles BIBLIOTHEEK VAN DE KONINKLIJKE MUSEA VOOR KUNST EN GESCHIEDENIS, Brussel LIBRARY OF THE ROYAL MUSEUMS OF ART AND HISTORY, Brussels : 16, 72, 77, 78, 84, 87, 89, 95, 99, 120, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138a/b, 139, 140, 141.
Coll. J. DELHAYE, Bruxelles Verz. J. DELHAYE, Brussel : 149
ARCHIVES DE LA VILLE DE BRUXELLES ARCHIEF VAN DE STAD BRUSSEL ARCHIV OF THE CITY OF BRUSSELS : 168
ARCHIVES D'ARCHITECTURE MODERNE, Bruxelles ARCHIEF VAN DE MODERNE BOUWKUNST, Brussel : 97, 11, 119, 142, 155, 156, 157, 158.
Coll. privée, Bruxelles Privé-verzamelingen, Brussel Private collection, Brussels : 112, 113, 114, 116.